AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO I · MCMVI ·

· RES · ANTIQVAE ·

LAVDIS · ET · ARTIS ·

ROMA
TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45
—
1907

AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO I · MCMVI ·

· RES · ANTIQVAE ·
LAVDIS · ET · ARTIS ·

ROMA
TIPOGRAFIA DELL'UNIONE COOPERATIVA EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45
—
1907

SOMMARIO

Essa portava le seguenti firme

[illegible] Hermanin Federico, direttore della Galleria nazionale d'arte antica, Roma; Lanciani Rodolfo, prof. di Topografia romana nella R. Università, Roma; Loewy Emanuele, prof. di Archeologia nella R. Università, Roma; Mariani Lucio, prof. di Archeologia nella R. Università, Pisa; Marucchi Orazio, direttore del Museo Egizio-vaticano, Roma; Nogara Bartolomeo, direttore del Museo Etrusco Gregoriano, Roma; Orsi Paolo, direttore del Museo nazionale, Siracusa; Patroni Giovanni, prof. di Archeologia nella R. Università, Pavia; Pellegrini Giuseppe, libero docente di Archeologia nella R. Università, Bologna; Pigorini Luigi, prof. di Paletnologia nella R. Università e direttore del Museo preistorico, Roma; Quagliati Quintino, direttore del Museo nazionale, Taranto; Ricci Corrado, direttore delle Regie gallerie, Firenze; Rizzo Giulio Emanuele, libero docente di Archeologia nella R. Università, Roma; Savignoni Luigi, prof. di Archeologia nella R. Università, Messina; Schiaparelli Ernesto, direttore del Museo di antichità, Torino; Scrinzi Angelo, direttore del Museo civico, Venezia; Supino Igino Benvenuto, direttore del Museo nazionale, Firenze; Taramelli Antonio, direttore del Museo nazionale, Cagliari; Vaglieri Dante, prof. di Epigrafia latina nella R. Università e direttore del Museo nazionale, Roma; Venturi Adolfo, prof. di Storia dell'arte medievale e moderna nella R. Università, Roma.

Allorchè le adesioni al progetto raggiunsero un numero adeguato, la Società si costituì con adunanza del 20 novembre 1905 e fu nominata una Commissione per redigere un progetto di statuto, che fu presentato, discusso ed approvato nella adunanza del 20 gennaio 1906.

STATUTO DELLA SOCIETÀ

CAP. I. — **Della Società e dei suoi intendimenti.**

1. È costituita una Società italiana di archeologia e di storia dell'arte con sede in Roma.

2. La Società si propone di promuovere e d'incoraggiare ricerche, studi e pubblicazioni di archeologia, storia dell'arte e scienze affini, di tener desto nello Stato e nei privati l'interesse pei tesori monumentali e artistici del paese, e di diffondere la cultura e l'amore per i monumenti allo scopo di assicurarne la conservazione.

CAP. II. — **Dei Soci.**

3. I soci si distinguono in soci ordinari, benemeriti, onorari e corrispondenti.

4. Soci ordinari sono quelli che si obbligano a pagare alla Società una quota annua di lire venti. Soci ordinari perpetui quelli che pagheranno una somma di lire trecento per una volta tanto.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

18. Il Presidente regge la Società e ne ha la rappresentanza. Col consenso del Consiglio direttivo può delegare incarichi speciali a uno o più dei consiglieri o anche di soci.

Mancando il Presidente, lo sostituisce un Vice-Presidente in ordine di [illegible] consiglieri a scelta del Consiglio.

19. Il Segretario, aiutato dai Vice-segretari, assiste il Presidente nel disimpegno delle sue funzioni, cura la redazione dei processi verbali, la corrispondenza, la stampa delle pubblicazioni sociali e sorveglia il personale d'ufficio.

L'Amministratore sopraintende alla gestione finanziaria della Società.

20. Il Presidente, il Segretario, i Vice-segretari e l'Amministratore durano in ufficio due anni.

I Vice-Presidenti e i Consiglieri durano in ufficio quattro anni e non possono essere rieletti alla stessa carica che dopo un anno. Gli uni e gli altri sono rinnovati ogni anno per un quarto del loro numero complessivo. Nel caso di elezioni generali il quarto degli uscenti sarà stabilito nei primi tre anni per sorteggio.

In occasione delle elezioni annuali si provvederà pure a sostituire quei membri del Consiglio che per qualsiasi ragione avessero cessato dall'ufficio senza essere compresi tra gli uscenti di diritto.

In tal caso i nuovi eletti resteranno in carica per il tempo per cui vi sarebbero rimasti i sostituiti. Gli eletti che avranno raccolto un maggior numero di voti occuperanno i posti pei quali è riservata una maggiore permanenza in ufficio.

21. I componenti il Consiglio, che per cinque volte consecutive manchino senza giustificazione alle sedute consiliari, si intendono dimissionari.

22. Il Consiglio è convocato dal Presidente per trattare gli affari ordinari della Società; l'adunanza è legale, quando siano presenti almeno dieci dei suoi componenti; delibera a maggioranza di voti e a parità prevale il voto del Presidente.

23. Nell'adunanza generale ordinaria di autunno saranno eletti tre Revisori dei conti. Quando nel corso dell'anno uno di essi venisse a cessare, per qualsiasi ragione, dal suo ufficio gli altri due nomineranno un successore.

24. I Revisori sorvegliano l'amministrazione della Società durante l'anno e riferiscono nella adunanza generale ordinaria di ogni anno sul bilancio consuntivo presentato dal Consiglio.

Le adunanze del Consiglio, nelle quali sia posto in discussione il bilancio consuntivo, devono essere annunciate ai Revisori che potranno intervenirvi e presentarvi le loro osservazioni, ma senza diritto di voto.

CAP. V. — **Delle pubblicazioni sociali e della biblioteca.**

25. La Società pubblicherà una Rivista che sarà data gratuitamente ai soci ordinari, benemeriti e onorari. Pubblicazioni di maggiori importanza saranno raccolte in volumi a parte.

26. Le pubblicazioni della Società e tutte quelle che per donazione, cambio, deposito, acquisto le perverranno, costituiranno la Biblioteca sociale posta a disposizione dei soci.

[illegible]

[illegible] fino ad oggi per risolvere il problema dell'attraversamento di questa zona con la via Cavour, ricordò il nome di Arnaldo Tolomei che primo di tutti si occupò con amore e competenza del problema. Spiegò i particolari della soluzione proposta dal Tolomei e di quelle presentate più tardi dagli ingegneri Bruno Maria Lucini, Remiddi, Ceas, Cimini e Testa, illustrando ciascun progetto con proiezioni, e concluse che pur non essendo sua intenzione pronunciare un giudizio non poteva nascondere di preferire a tutte la soluzione proposta dagli ingegneri Cimini e Testa, con le debite riserve circa alcuni particolari d'esecuzione.

La questione interessò vivamente la cittadinanza romana e dietro il nostro esempio la Società degli architetti e ingegneri italiani invitò ancora a parlare nella sua sede il prof. Lanciani e i signori ing. Arnaldo Tolomei e Giulio Ceas.

La seconda questione studiata si riferì alla prossima Mostra retrospettiva d'Arte umbra che si terrà a Perugia. Per quanto l'autorità dei personaggi preposti all'ordinamento della Mostra, e la squisita educazione artistica della città dove essa avrà luogo, diano ampio affidamento della buona riuscita di essa, pure ricordando che precedenti esposizioni furono causa anzitutto di numerose vendite all'estero di oggetti d'arte, e inoltre di danni ad alcuna delle opere esposte, il Consiglio deferì lo studio della questione ai soc. Chigi-Zondadari onorevole senatore Bonaventura, d'Achiardi dott. Pietro, Hermanin prof. Federico, e in seguito alla relazione avuta, deliberò di inviare particolari raccomandazioni agli onorevoli Ministri di Pubblica Istruzione e di Grazia e Giustizia e Culti. Fu particolarmente pregato il Ministro di Grazia e Giustizia e Culti, per riguardo agli oggetti d'arte conservati in chiese di non voler permettere la rimozione di tali oggetti, senza far redigere apposito verbale firmato dalla persona che ha in consegna l'oggetto, e di non concedere l'autorizzazione ad esporre quelle opere che a giudizio di persona competente mostrino di non poter sopportare un viaggio senza pericolo. S. E. il Ministro Gallo rispondeva con la maggior sollecitudine, promettendo di tener conto delle nostre raccomandazioni.

Nell'intervallo fra l'adunanza del 4 giugno e quella del 22 decembre, in cui il Consiglio si radunò di nuovo per la prima volta dopo le vacanze estive, fu definita la questione della sede della Società, per la quale erano state avviate pratiche con il Municipio. Ma purtroppo, nonostante le benevoli disposizioni dell'assessore dell'Ufficio II, non si potè trovare un locale che senza sacrificio di troppe spese potesse convenire come sede alla Società. Altre pratiche sono in corso per una migliore soluzione, e si spera che fra poco potranno approdare.

Il 22 decembre 1906, il Consiglio direttivo, di nuovo adunatosi, ha dovuto accogliere, sebbene a malincuore, le dimissioni del vice-presidente marchese Bonaventura Chigi-Zondadari, senatore del Regno, date per ragioni di salute. Ha poi stabilito le ultime modalità per la pubblicazione

della Rivista, il titolo *[illegible]*. L'impresa [illegible] *antiquae laudis et artis.*

Nell'adunanza del 6 febbraio 1907 il Consiglio [illegible] il programma delle conferenze per l'anno in corso. Saranno oratori: Lanciani, Pernier, Rizzo, Hermanin. Gli argom[illegible] delle due prime letture che saranno tenute nell'aula magna del Collegio Romano nel [illegible] marzo illustrate con proiezioni, saranno:

1° La grande celebrazione nazionale del 1911 e [illegible]

2° Gli scavi della Missione italiana a [illegible] Creta.

Il Consiglio, secondo le norme dello statuto, ha proceduto al sort[illegible] dente e di un terzo dei consiglieri. Sono usciti di carica il vice-presidente Brizio ed [illegible] glieri Apolloni, Beloch e Loewy, i quali a tenore dell'articolo 20, sono per un anno ineleggibili.

Fu deciso di convocare l'assemblea generale, appena pubblicata la Rivista e perciò chiusi i conti delle spese.

I soci saranno chiamati in una prossima adunanza per la elezione di due vice-[illegible] e di tre consiglieri.

AVSONIA

ANNO I · MCMVI

NUOVI DOCUMENTI

DELLA CIVILTÀ PREMICENEA E MICENEA IN ITALIA

Devesi all'occhio vigile del moderno archeologo ed al piccone scrutatore da lui abilmente diretto la scoperta di piccoli e modesti oggetti, prima [illegible] rati, i quali, per quanto in sè e per sè di limitato pregio artistico, assurgono all'importanza di veri documenti storici, testimoni, nel caso nostro, di lontanissimi [illegible] merci fra la Sicilia ed il bacino egeo, in tempi di parecchi secoli anteriori a quelli segnati dalla tradizione storica greca. Gli è mercè questi umili [illegible] e diciamo meglio la protostoria, della Sicilia guadagna parecchi secoli, e brilla un raggio di luce viva e rivelatrice in mezzo a quell'oscura notte, ch[illegible] lustri addietro avvolgeva la Sicilia preelleni[illegible].

Le due campagne che, più di tre lustri addietro, io condussi nell[illegible] sicula di Castelluccio, sulle montagne di Noto, [illegible] prese; allora eravamo alle prime armi nel mort[illegible] l'isola, e tutto ciò che usciva da quei sepolcri [illegible] Ma dal [illegible] ad oggi molto cammino si è percorso, [illegible] seguire passo passo le varie fasi della civiltà sicula dall[illegible] ai secoli VI-V, nei quali essa scompare, interamente [illegible] Ma due gruppi di oggetti sono rimasti unici e peculiari della necropoli di Castelluccio, [illegible] mai mi è accaduto veder altrove ripetute quelle forme in qualcuna d[illegible] necropoli e sepolcreti siculi dopo di allora con varia fortuna in diversi punti del l'isola esplorati. Intendo alludere ai chiusini sepolcrali in pietra, [illegible] rudemente decorati con motivi tolti dal repertorio ornamentale [illegible] singolarissime e misteriose ossa a globuli, decorate a punta, uscite in num[illegible] sei da quella necropoli. [1]

Ora un caso fortunato [illegible] tiche ossa, proveniente da un sito non molto distante da Castelluccio, [illegible] Lazzaro, sulla destra del Tellaro, [illegible] vedesi dalla figura 1, è un osso animale (non [illegible]

[1] [illegible]

della diafisi; la faccia interna non è lavorata, mentre la convessità esteriore tirata a lucido è decorata nei due piani inclinati di un fitto reticolato di linee, tracciate a punta, mentre sulla spina sono allineati otto globuli a forte rilievo, in soli due dei quali si avvertono deboli disegni pure a punta, ma assai consumati dallo strega mento; uno sembra una croce, se pure non è una swastica, l'altro come un doppio fulmine. L'osso è lungo mm. 117, rotto alla base e munito di quattro fori per applicarlo a qualche sostegno; il reticolato di fondo è comune a quasi tutti codesti pezzi, ma negli altri è condotto con maestria e sicurezza maggiore; anche i globuli sono alternatamente decorati in quasi tutti di motivi diversi; i due del nostro esemplare sembrano fin qui nuovi. Io non vedo in essi che dei semplici motivi ornamentali, laddove il collega Milani vuole scorgervi segni siderali ed ideografici, che trovano appoggio nelle sue teorie sulla religione preellenica.[1] Anche l'uso di codeste ossa mi pare ancora enigmatico; dei molteplici tentativi di spiegazione suggeriti da quanti se ne occuparono, nessuno pare soddisfacente e tale da appagare ogni dubbio. Vanno escluse le impugnature di daghe e pugnali metallici, perchè in tale epoca, almeno presso i Siculi, sconosciute ed inusitate.[2] Ho pensato a rivestimenti di cofanetti in legno, come quelli dei veneziani Embriachi del Quattrocento, ma nemmeno questa versione parmi troppo felice. Invece dunque di vagare nello sconfinato campo delle ipotesi, attendiamo qualche bella scoperta, che ponga ogni cosa in chiaro.

Fig. 1. Osso lavorato di Grotta Lazzaro.

Ed ora sul luogo di origine. Il pezzo, in mano di un privato di Modica, proviene da Grotta Lazzaro nella Cava omonima, e pare faccia parte di quel materiale tumultuariamente scavato ed in parte disperso, di cui il meglio si conserva nel R. Istituto Tecnico di Modica; pare anzi che si abbia da identificare con quell' « oggetto di osso con sette circoli rilevati, che sembra essere stato usato come ornamento, stantechè vi sono due fori alle singole estremità » di cui parla il Maugini in una sua breve nota sugli scavi di Grotta Lazzaro.[3] Ma su questa grotta e sul

[1] Tale parere egli mi espresse in una rapida visita fatta nel maggio 1905 al Museo di Siracusa.

[2] Il PETERSEN che con la solita acutezza ha discorso anche dei singolari pezzi di Castelluccio (*Roemisch Mittheilungen*, 1898, pag. 164-166) inclina a vedervi « Verkleidung von hölzernen Dolchscheiden », ma urtiamo sempre contro la stessa difficoltà, cioè la mancanza in questo periodo di armi metalliche. Ed in ogni caso più che al rivestimento del fodero, io penserei meglio a quello della impugnatura.

[3] *Scoperte preistoriche in Sicilia* nella *Rivista scientifica industriale* del 13 aprile 1870.

suo contenuto si hanno idee alquanto confuse, perchè g[illegible] dinatamente, a più riprese, da dilettanti come il Von Andrian, il Maugini, lo Stoppani, e non da archeologi pratici, ed in tempi in cui le nostre conoscenze sulla Sicilia preellenica erano ancora allo stadio primordiale.[1]

E conviene anzitutto distinguere Cava Lazzaro e Grotta Lazzaro, ambedue da me percorse e visitate; la Cava, parallela e poco discosta dalla celebre Cava d'Ispica, è una lunga spaccatura o gola, incisa nella terrazza montana, che dall'altipian[illegible]

[illegible]

Modica degrada verso la marina ionica. Essa contiene nelle sue pareti diversi gruppi di sepolcri siculi tutti violati, uno dei quali attrasse la mia attenzione, siccome quello [illegible] nel padiglione presenta un tentativo di decorazione, che è un *unicum* del suo [illegible], e che qui riproduco da un nostro schizzo da me preso sul sito nel [illegible] (fig. [illegible]).

Il padiglione largo m. 3,50, profondo [illegible], alto [illegible] presenta al centro la [illegible] bocca della camera circolare; ai lati sono invece rozzamente ricavati otto mezzi pilastri quattro per parte, alcuni adorni di circoli con punto e di spinapesce, faticosamente intagliati nel macigno. La partizione del padiglione in riquadri a pilastrini, mi [illegible]menta soltanto due tombe del primo periodo di Cava Lavinaro presso M[illegible] da me descritte in *Notizie Scavi*, 1895, pag. [illegible], fig. [illegible]. Ma i motivi [illegible] sono affatto nuovi ed inusitati nella tectonica funeraria dei Siculi, e perciò costituiscono

[1] [illegible]

un *unicum* fra le migliaia di sepolcri da me in diverse parti dell'isola esaminati. Che anche codesta decorazione si debba ad influenze transmarine io non oso affermare; noto però che mentre il circolo in genere e quello appuntato sono assolutamente sconosciuti nella ceramica del primo ed anche del secondo periodo siculo, non mancano nel patrimonio miceneo. I piccoli gruppi di Cava Lazzaro appartengono tutti al primo periodo, e colpisce il vedere questo sfoggio di faticosa arte decorativa, esplicato in una modesta necropoli, che del resto per nulla di speciale si distingue.

Non guari discosta dal sepolcro è la Grotta Lazzaro, antro naturale adibito a rifugio, forse temporaneo, e non so se anche a sepolcreto, in modo analogo alla grotta naturale di Cala Farina presso Pachino, dove io trovai deposizioni sicule del primo e del secondo periodo (relazione ancora inedita); comunque sia, tutto il materiale estratto dalla grotta è del primo periodo siculo, cioè eneolitico.

Fissata così la provenienza dell'osso, quello che importa ora rilevare è la sua esatta rispondenza da una parte coi sette esemplari di Castelluccio (sei dalla necropoli, uno dal villaggio), dall'altra coi tre trojani, pubblicati per la prima volta dallo Schliemann, siccome provenienti dagli strati della seconda città di Troja.[1] Ma gli accurati scavi eseguiti poi a Troja dal Dörpfeld[2] ne hanno meglio chiarita la complicatissima stratigrafia; risulta da tali nuovi studi che le ossa a globuli di Troja provengono dal secondo strato, il quale rappresenta uno dei cinque filoni della Troja preistorica ed anteriore al periodo eroico; chè secondo i computi del Dörpfeld solo il sesto strato racchiuderebbe la città micenea con la Troja omerica. Ciò serva per dare in via approssimativa un'idea dell'epoca cui tali ossa rimontano.

Emerge pertanto che esse non solo non furono fabbricate in Sicilia, ma sono documento irrefragabile di commerci marini antichissimi (certo anteriori alla metà almeno del secondo millennio a. C., e che con tutta probabilità toccano il terzo)[3] fra le coste orientali della Sicilia e quelle asiatiche. Del resto pare che nemmeno le ossa trojane sieno state fabbricate in Troja, ma in una regione vicina, dove fioriva, dal punto di vista tecnico, una civiltà o per lo meno un'industria superiore. Quale sia questa regione, nello stato attuale delle nostre conoscenze archeologiche, non ci è ancora dato di stabilire.

[1] SCHLIEMANN, *Ilios*, fig. 564. Per la restante letteratura vedi *Bullettino di paletnologia italiana*, a. XVIII, pag. 172, nota 28.

[2] DÖRPFELD, *Troja und Ilion. Ergebnisse der Ausgrabungen in den vor- und historischen Schichten von Ilion 1870-94*, pag. 391-392; SCHMIDT, *Schliemanns Sammlung trojanischer Alterthümer*, pag. 291.

[3] Faccio una cronologia piuttosto moderata. Il solo HELBIG (*Sur la question mycénienne*, pag. 60) non crede che le ossa di Sicilia rimontino alla stessa alta antichità di quelle di Hissarlik, perchè « leur technique plus soignée et leur decoration plus riche et plus « organiquement développée indiquent une origine de « beaucoup postérieure ». Egli pensa che tale tipo sia bensì nato nel ciclo trojano, ma per il tramite della civiltà delle Cicladi sia arrivato sino all'epoca micenea.

Osservo per parte mia, che se le ossa siciliane sono artisticamente superiori alle trojane, quella di Cava Lazzaro è alla sua volta la più rozza tra le siciliane. Inclino quindi a collocarla all'alba del periodo miceneo.

Una breve osservazione topografica è necessaria a completare questa nota. Io credo di poter fissare con quasi assoluta certezza sulle coste orientali della Sicilia i luoghi di approdo e gli scali dei naviganti e dei mercanti egeo-micenei. Il primo posto occupa il gran porto naturale di Siracusa, donde le merci esotiche irradiavano al Plemmirio, a Matrensa-Milocca, a Cozzo del Pantano, e, risalendo l'Anapo, sino a Pantalica. In seconda linea vengono i due piccoli golfi o seni dietro la penisoletta di Magnisi (Thapsos), i cui sepolcri, per quanto devastati dalle mareggiate e dall'uomo, erano oltremodo ricchi di ceramica micenea. Ma Thapsos forma quasi il limite meridionale del golfo xifonio, non ignoto, attesa la sua ampiezza e sicurezza, agli arditi marini che nel secondo millennio a. C. si avventuravano nei mari di Sicilia. Ed ecco sicure tracce d'industria micenea anche a Molinello, per quanto i magnifici sepolcri sieno stati da tempi immemorabili saccheggiati.

Ma al di sotto di Siracusa la spiaggia aperta non presentava condizioni favorevoli agli approdi; così mi spiego sino ad un certo punto come la [illegible] di Cassibile non ci abbia dato nemmeno un coccio miceneo. Desta quindi un vivo interesse l'indagare quale possa essere stato il luogo di sbarco degl'importatori di codesti piccoli oggetti. Da Murro di Porco a Pachino non esiste verun porto, ma una quantità di piccole insenature, che almeno in estate ed a piccoli legni offrono qualche riparo. Ma in antico le condizioni dovevano essere diverse e migliori; [illegible] sotto la foce del Tellaro i pantani di Vindicari e di Cittadella, ma [illegible] formavano dei piccoli e sicuri bacini chiusi, dove può darsi, che nel periodo delle prime navigazioni e dei tentativi, qualche legnetto deviato e sbattuto dalla tempesta sia stato costretto ad appoggiare, spargendo poi le sue rare merci fra i montanari del prossimo altopiano modicano ed acrense. In seguito, studiata meglio quella [illegible] che il mero caso aveva fatto conoscere, i grandi porti di Siracusa e di Augusta diventarono capolinea e mèta di quelle linee di navigazione, che durate alcuni secoli dovevano evoluzionare la coltura indigena e preparare di lunga mano la conquista greca. Solo a questi securi bacini vennero in seguito diretti i carichi mercantili delle preziose ceramiche e dei bronzi micenei.

— — —

Se l'osso di Cava Lazzaro ci porta al [illegible] ed agli albori del [illegible] il vaso che segue spetta al declinare di questo stesso periodo; fra i due pezzi intercede una distanza di alcuni secoli, la quale segna il principio e la fine di questa grande corrente d'influenze transmarine che operarono sulla Sicilia preellenica. L'elegante anforetta, di cui si offre la riproduzione alla figura 3, è in purissima e nitida creta di color eburneo, sulla quale sono tracciati a vernice bruna dei [illegible]

e triglifi; l'altezza ne è di mm. 148. Così per la sua forma come per la decorazione essa non abbisogna di speciali commenti, appartenendo ad una nota e numerosa famiglia micenea, la quale pare fosse preferita per la esportazione in Sicilia, dove se ne raccolsero fra interi e rotti n. 13 esemplari (Thapsos, n. 9, Milocca, n. 2, Molinello, n. 1, Girgenti, n. 1), cioè quasi la metà del totale dei vasi micenei riconosciuti fin qui nell'isola. Nelle varie regioni greche invase dalla coltura egea essa fu diffusa a centinaia di esemplari. Ma dentro questo vasto gruppo dato dall'anfora a tre anse conviene ben distinguere due fasi decorative; una più antica di carattere floreale, l'altra più recente, lineare, che segna il transito definitivo al miceneo-geometrico. Della cronologia di codeste anforette mi sono occupato illustrando gli esemplari di Matrensa-Milocca; notai che in stile lineare sono sette esmplari di Thapsos e Molinello, i quali, malgrado la loro ornamentazione non possono, come estrema concessione, scendere più sotto del IX secolo [1], limite massimo che dovremo adottare anche per il nostro esemplare.

Fig. 3. Anforetta micenea di Girgenti.

Ma l'importanza assolutamente eccezionale di esso sta nel luogo di provenienza; esso fu da me comperato in Girgenti, ed ebbi assicurazioni esplicite, da persona la cui fede non va messa in dubbio, che provenisse dalla marina di Girgenti.

Tutti meco deploreranno che il classico suolo urbano e suburbano di quella che per ricchezza, per numero di abitanti, per sontuosità di monumenti, per gloria di ricordi storici, fu la seconda città dell'isola, sia lasciato alla mercè di pochi scavatori clandestini, che frugano, rifrugano, vendono e disperdono il prodotto delle loro tumultuarie ricerche. Il modesto vasetto che la fortuna fece venire in mio possesso assurge alla dignità di monumento storico, essendo sin qui l'unico ed il primo testimonio dei commerci micenei, esercitati anche sull'aperta ed insidiosa costiera del Mezzogiorno.

[1] *La necropoli di Matrensa-Milocca (Siracusa)* nel *Bullettino di paletnologia italiana*, a. XXIX, pag. 130 e segg.

Già a me aveva cagionato non piccola sorpresa che Gela, la quale da sei anni io vengo studiando con le cure più scrupolose nelle sue necropoli greche e pregreche, urbane e suburbane, non avesse dato un solo frammento fittile di carattere miceneo.[1] E mi era duro sostenere la tesi che la colonizzazione rodio-cretese di quella [illegible] trada non fosse stata preparata, come per le coste [illegible] zioni degli Egeo-Micenei. Io parlava alla stregua delle scoperte archeologiche, ma il risultato negativo dell'oggi è molto probabile venga modificato da una scoperta qualsiasi del domani.[2]

Per Girgenti invece noi avevamo degli indizi sintomatici di commerci micenei; i bronzi del villaggio di Cannatello (di cui invano raccomandai caldamente l[illegible] razione), e più quelli del sepolcro di Caldare[3] non potevano derivare, a mio avv[illegible] se non che in parte dall'industria locale, ma in parte essi sono dovuti all'imp[illegible]tazione dalla Grecia micenea e dall'Egeo.

La conquista della costa meridionale fu soprattutto riservata a Creta ed a Rodi; pare anzi che lo stesso nome di Camarina, un tempo erroneamente creduto fen[illegible] sia invece cretese, il che denoterebbe che prima dell'impianto della città per o[illegible] di siracusani, o cretesi o geloi avessero tentato di stabilirsi in quel sito, donde f[illegible] per timore e gelosia vennero dai siracusani espulsi.[4] I racconti leggendari di Kok[illegible] di Dedalo e di Minos,[5] che hanno per teatro la Sicilia [illegible] del paro rapporti antichissimi fra le due contrade, ed io non condivido affatt[illegible] scetticismo della ipercritica moderna, che tali leggende vuole di origine rifl[illegible] relativamente tarda, e quindi destituite di ogni solido contenuto storico. Ess[illegible] devono avere un substrato ed un fondo comunque di verità, al quale recenti indagini toponomastiche sulla comunanza di nomi locali delle due regioni aggiung[illegible] un valore sempre maggiore.[6]

La fortunata scoperta dell'anfora micenea alla marina di Girgenti non è pe[illegible] che un debole indizio di maggiori scoperte, la cui portata non siamo in grado di stabilire. Essa richiama imperiosamente al dovere di esplorare con vigili cure [illegible]

[illegible]

il villaggio di Cannatello, come le terre circostanti, che è sperabile racchiudano nel loro seno tali dovizie archeologiche, da compensare ad usura il non grave sacrificio.

* * *

Chiudo questa breve nota con un gioiello, che io ritengo di fattura micenea. Nelle *Notizie degli scavi* del 1904 (pag. 86, fig. 42) io pubblicava un anello d'oro decorato con la tenia intrecciata a sei nodi rinvenuto durante i miei scavi in una bellissima *tholos* della necropoli sicula in contrada Rocca presso Caltagirone. A tutta prima l'anello sembrò bizantino; ma, per quanto il sepolcro fosse stato frugato, mentre restituì ancora avanzi di ceramica sicula del secondo periodo, non diede, come del resto tutta la necropoli, nessuna traccia di industria bizantina. Per queste ragioni, e per comparazioni da me istituite con anelli micenei, credetti e credo ancora l'anello sincrono alla primitiva deposizione, e dovuto quindi alla importazione d'oltremare.

Fig. 4.
Anello d'oro miceneo di Pantalica.

Ora un anello pressochè identico, e vorrei dire gemello all'esemplare caltagironese, è pervennto in data recente al R. Museo di Siracusa, e deriva da Pantalica. Esso vedesi riprodotto alla figura 4 e pesa gr. 5. L'ampiotone a losanga, caratteristico di simili gioielli micenei, è decorato a punta dell'ἄντυξ τρίπλαξ a quattro occhi, e la robusta verga non forma circolo perfetto, ma un grande segmento di tre quarti di circolo. Solleverà qualcuno il dubbio, che anche questo possa essere bizantino piuttosto che miceneo; ma micenea è la forma del castone, l'andamento della verga, e quanto al resto il nostro anello è un tipo medio fra i pesanti e massicci esemplari della πολυχρύσος Micene (*Iliade*, VII, 180) e quelli in sottili lamine, quasi bractee, di Pantalica, Cassibile, Dessueri, articoli di figura ed a buon prezzo, destinati alla esportazione presso le povere popolazioni selvaggie della Sicilia. Che i Siculi di Pantalica ricevessero dal commercio transmarino modesti gioielli d'oro e di argento ed oggetti di toletta (specchi), è provato dal copioso materiale del Museo di Siracusa, metà circa del quale ancora inedito.[1] Invece la ricca serie di anelli bizantini in bronzo, argento ed oro posseduta dallo stesso Museo, mostra tipi completamente diversi così nelle sagome del castone e della verga, come nel sistema decorativo. Ond'io non vedo ragione di esitanza nell'attribuire questo modesto gioiello, al paro di quello raccolto in una delle più grandiose *tholoi* della montagna di Caltagirone, a qualche capo siculo, che, compratolo a grosso cambio, da negozianti egei, ebbe vaghezza di adornarsene in vita, e lo volle poi seco nel sepolcro.

P. Orsi.

[1] Orsi, *Pantalica e Cassibile, necropoli sicule del secondo periodo* in *Monum. Ant.* dei Lincei vol. IX, pag. 73-74.

ISCRIZIONE ARCAICA CUMANA.

Nelle *Notizie degli scavi* dell'anno scorso (fasc. 11°, pag. 377 e segg.) l'egregio prof. Sogliano ha messo in luce, con sua illustrazione, una epigrafe arcaica cumana di recente scoperta ed acquistata pel Museo di Napoli, la quale, importante a più di un titolo, specialmente si raccomanda all'attenzione degli studiosi dell'antico misticismo religioso. La epigrafe è scolpita in una lastra di tufo che, secondo afferma il Sogliano, sarebbe stata *adoperata per coperchio della tomba*. Quantunque la lastra sia spezzata in due e mutila nella parte inferiore, l'iscrizione è perfettamente conservata e di chiara e facile lettura. Dalla fotografia (a circa $^1/_7$ dell'originale) data dal Sogliano è cavato il facsimile in zinco, che qui presentiamo.

Il Sogliano legge:

οὐ θέμις ἐν-
τοῦθα κεῖσθ-
αι μὲ τὸν βε-
βαχχευμέ-
νον

e spiega:

nefas est hic [illegible] initiatum

Veramente, questo morto che non vuole sia permesso di sotterrarlo in quel posto dove pur è sotterrato, perchè non addicevole ad un iniziato qual'egli è, è un morto assai singolare e di cui credo che invano si cercherebbe altro esempio fra i tanti e tanti morti che parlano epigraficamente dai loro sepolcri. Il Sogliano crede che qui si alluda alla vita d'oltre tomba, alla beatitudine divina che la religione mistica degli orfici

prometteva alle anime degli iniziati, secondo si legge nelle note laminette orfiche da me e poi da altri pubblicate ed illustrate. Ma anche così l'assurdità del concetto per tal modo espresso dal morto, non è meno patente ed urtante. Quando mai si disse κεῖσθαι parlando dell'*anima*? e quando mai si pensò che l'anima d'iniziati o non iniziati, quanti non la facessero, come gli Epicurei di Dante, morta col corpo, potesse esser sepolta come il corpo e col corpo? E con chi se la prende questo morto iniziato se il suo σῶμα che fu già σῆμα dell'anima sua ormai liberata e tornata alle sue prische sedi divine e immortali, è stato sepolto piuttosto là che altrove? Invero, il Sogliano è troppo leggermente passato sopra a quel iota ripetuto nella terza linea dinanzi a με, il quale non è e non può essere nè una quinta asta del my che in questa epigrafe (non poi tanto arcaica) non ne ha che quattro, nè una ripetizione del iota finale di κεῖσθαι dovuta ad oscitanza del lapicida; ma è certamente scritto così in luogo di EI. Dello scambio fra ει e ι, che diviene sempre più frequente dal IV secolo in poi, non mancano esempi anche in iscrizioni preeuclidee. Qui però l'omissione dell'ε è dovuta al suono già tendente all'*e* o *æ* del precedente αι che si fonde in crasi col primo elemento di ει.

Similmente è poi sfuggito al Sogliano che quel με non è e non può essere l'accusativo singolare del pronome di 1ª persona ἐμὲ, ma invece in una iscrizione arcaica qual'è questa, ch'ei non a torto riferisce al V secolo, quel με va qui letto ed inteso per μὴ. Abbiamo dunque Οὐ θέμις ἐντοῦθα κεῖσθαι (ε)ἰ μὴ τὸν βεβακχευμένον *non licet hic sepeliri nisi initiatum.*

Così letta ed intesa l'iscrizione è del tutto regolare nella lingua e nella struttura della frase, chiara e razionalissima nel senso e nel concetto, sul quale non potrebbe trovarsi da ridire. Certo, se questa lastra fosse, come dice il Sogliano, un coperchio di sepoltura, mal s'intenderebbe il divieto di seppellire *lì*, cioè in quel sepolcro, i non iniziati, quasi che in quello vi fosse posto per più di un cadavere, mentre, a giudicare dalle dimensioni del preteso coperchio (m. 1.13 × 0.87) appena uno ne poteva contenere ed anche questo di non grande e adulta persona. Ma il Sogliano che dà così precise notizie della lastra iscritta e del suo trovamento, non dà poi notizia veruna del trovamento di quel sepolcro di cui egli dice che la lastra iscritta fosse coperchio. Senza dubbio questo sepolcro non esiste che nella mente dell'egregio uomo, il quale dovette necessariamente dedurne l'esistenza dall'epigrafe a quel modo da lui letta ed intesa. Del resto, ogni perito di epigrafia antica osservando la posizione della scrittura nella lastra, ricorderà facilmente che così si dispone la scrittura, non mai sui sepolcri, ma sibbene sulle *stele* e che appunto su stele siffatte e a questo modo troviamo in antico scolpite leggi, decreti, ingiunzioni, divieti e tant'altro di simile a questo che qui leggiamo.

Risulta adunque che questa lastra iscritta è una stele che dovette essere posta

originariamente all'ingresso o ad un limite di un sepolcreto esclusivamente riservato alla tumulazione degli iniziati ai misteri orfico-bacchici.

Per quanto non sorprendente, questo fatto è nuovo per noi. Sepolcreti riservati a famiglie, a collegi, ecc., ne conosciamo nell'antichità, particolarmente romana o greco-romana. Ma di una distinzione nel terreno sacro ai morti secondo la varietà dell'idea religiosa da essi in vita abbracciata, a mia notizia non si aveva fin qui traccia nel mondo antico greco e romano prima dei Giudei e dei Cristiani.

Per la lingua non c'è gran che di nuovo. Quell'ἐντοῦθα per ἐνταῦθα è forma calcidica e beotica che ricorre anche in una iscrizione di Oropos e trova raffronto nel τούτει (= ταύτῃ) di altra iscrizione cumana contemporanea della presente; vedi: Hoffmann, *Gr. Dial.* III, pag. 4, 436; Meyer, *Gr. Gramm.*, § 433. Dalla scrittura piena (ου, non ο = ω) in questi tempi preeuclidei, si desume che il dittongo era qui vero dittongo e dovette pronunziarsi *ou*, o [illegible].

Nuovo è quel βεβαχχευμένον [1] nel senso in cui è qui evidentemente adoperato, di τὰ βακχικὰ μεμυημένον ossia *iniziato ai misteri bacchici*. Nell'uso fin qui noto di βακχεύω, coi numerosi suoi derivati (βακχεύσεις, βακχεία, βακχευτής, ecc.) prevale propriamente l'idea dell'azione orgiastica bacchica, del *bacchari* o [illegible], del praticare i baccanali, non mai dell'iniziare a quei misteri, ascrivere alla società di quei baccanti. Se avessimo trovato βεβακχευμένον fuori di questo contesto, secondo l'uso noto fin qui, avremmo dovuto tradurre *furore bacchi percitum*. Come invece [illegible] questa espressione siasi potuto arrivare a significare il fatto iniziale della ammissione, ascrizione, iniziazione a quei misteri, non sarà difficile chiarire. [illegible] gli ascritti ai misteri bacchici, come anche gli addetti ad altri misteri, assai spesso si denominavano col nome stesso del loro Dio ed eran chiamati *bacchi*, [illegible] βάκχοι, βάκχαι. Ora, noi troviamo che così in Sofocle, come in Euripide ed anche negli Inni Orfici, Bacco, quale ispiratore dell'orgia sua, è chiamato βακχεύς ed intendiamo come βακχεύς potesse esser chiamato ogni mysta bacchico e quindi il βεβακχευμένον della nostra iscrizione potesse significare *tale che [illegible]* βακχεύς, ascritto colla iniziazione alla società dei βακχεῖς. Tale è, a mio avviso, la ragione etimologica del vocabolo adoperato nel senso qui occorrente. Con questa espressione si viene a richiedere come condizione imprescindibile la regolare ascrizione a quella società mistica, cosa che non sarebbe stata così nettamente dichiarata se si fosse detto [illegible] τὰ βακχικὰ termine troppo generico dacchè fin d'allora valeva il proverbio πολλοὶ ναρθηκοφόροι παῦροι δέ τε βάκχοι.

La disposizione emana certamente da un θίασος bacchico, che poté anche chia-

[1] Βαχχ. per Βακχ. di questa maniera di [illegible] progressiva fra tenue e relativa aspirata [illegible] pag. [illegible]

marsi βακχεῖον, come di frequente se ne trova in Grecia, in tempi però assai posteriori. [1] Com'è noto, questi θίασοι aveano o poteano avere dei terreni di lor proprietà, θιασωτικὰ τεμένη [2] e si vede che uno di questi da quel θίασος cumano fu destinato alla sepoltura dei correligionari esclusivamente, come dice la nostra iscrizione.

Non mancano esempi di sepolture comuni per θίασοι; ma questi sono assai rari ed anche di tempi molto posteriori alla nostra iscrizione. Tali, per es., le pietre terminali iscritte di Cos che segnano i limiti di sepolcreti spettanti a vari θίασοι (Afrodisiasti, Hermaisti, Athenaisti, ecc.). [3] Ma queste iscrizioni del I-II secolo dell'impero vanno approssimate a quelle dei *Collegia funeraticia* o dei collegi denominati da varie divinità (*Cultores Neptuni*, *Minervæ*, *Mercuri*, ecc.) dei Romani, alle quali la nostra iscrizione è di gran lunga anteriore. Che però già in antichi tempi vi fossero fra i Greci società aventi comunanze di sepoltura, lo abbiamo da una legge di Solone che fra varie società così laiche come religiose (*fratores, syssitoi, orgeones, thiasotai*) aventi speciali statuti, nomina anche una di ὁμόταφοι che dovette essere una associazione avente esclusivamente per oggetto la sepoltura comune. [4] La nostra iscrizione però è singolarissima per questo fatto che essa non solo è la più antica delle riferentisi a comune sepoltura per associazioni, ma è anche unica per quel suo intollerante esclusivismo religioso di cui a mia notizia non v'ha altro esempio nell'antica società pagana, solo riscontrandosene nel giudaismo e nel cristianesimo. Poichè solo per una induzione secondaria noi arriviamo all'idea di uno speciale thiasos bacchico che emani questa disposizione. Propriamente, l'iscrizione parla in generale di consacrati alla religione bacchica, allora diffusissima. Ognuno sente facilmente che qui è detto βεβακχευμένον come per un sepolcreto cristiano avrebbe potuto dirsi βεβαπτισμένον. Naturalmente, non possiamo intendere che in quel sepolcreto potessero esser sepolti *tutti* i consacrati bacchici; è facile sottintendere una limitazione a quei di Cuma, ove pare che a quel tempo fosse un solo thiasos bacchico. Nè d'altro lato si può pensare che ogni iniziato bacchico cumano *dovesse* esser sepolto in quel luogo, dacchè la legge si limita ad escludere da quel sepolcreto chiunque non sia iniziato. La ragione di questa esclusione è facile riconoscerla se ricordiamo quanto, sulla dottrina di questi misteri, apprendiamo dalle laminette di Sibari, nelle quali l'anima del defunto dice a Persefone: « Io vengo a te pura d'infra i puri, o regina dei morti », pura cioè dalla colpa primigenia che macchia tutta l'umanità, purificata per le lustrazioni e i καθαρμοὶ che imprimono il carattere agli iniziati ai santi misteri come il lavacro battesimale ai cristiani. Ond'è che quanti non furono iniziati vengan considerati da quei mystai come impuri ed

[1] Cfr. MAAS, *Orpheus*, pag. 41 e segg.

[2] Cfr. FOUCART, *Assoc. relig.*, 48.

[3] V. PATON and HICKS, *The Inscr. of Cos*, n. 155-161

[4] Cfr. RHODE, *Psyche*, II, pag. 338.

immondi e quindi vengano esclusi dalla comune sepoltura dei *puri* [1] per quello stesso principio per cui dal cimitero cristiano vengono esclusi i non battezzati.

Dobbiam credere che gl'iniziati più facoltosi, quanti volessero e potessero avere un sepolcro o μνῆμα o *monumentum* proprio, potessero averlo dove a loro o alla loro famiglia piacesse di farlo; e per questi non era da pensare al pericolo che le loro ossa andassero confuse con altre e fossero profanate o contaminate da quelle di non iniziati. La disposizione che qui leggiamo induce a pensare che qui si tratti di un terreno destinato a servire di fossa comune per quei più modesti iniziati che non potessero avere di proprio un sepolcro distinto.

L'importanza della epigrafe che tanto ci rivela è sopratutto rilevata dalla sua antichità, anteriore a quei tempi alessandrini, romani, imperiali pei quali meno scarse sono le notizie così di fonte letteraria come epigrafica e monumentale circa il misticismo e le aggregazioni mistiche del paganesimo. Poichè non v'ha dubbio che questa epigrafe sia del V secolo avanti Cristo, come ha ben veduto il Sogliano. L'alfabeto è il calcidico delle vecchie iscrizioni cumane; per caso accade che non ricorra qui alcun lambda che è uno dei speciali distintivi di questo alfabeto, ma certamente se fosse occorso sarebbe stato segnato coll'angolo in basso come lo è in una epigrafe sepolcrale cumana pur pubblicata dal Sogliano [2] paleograficamente coetanea di questa. Per la grafia vocalica l'iscrizione è certamente preeuclidea; per l'arcaismo della scrittura, già assai temperato, come si vede nei segni del theta, del my e di altri, l'iscrizione, neppur bustrofedica, si mostra meno antica di altre cumane, e più prossima al quarto che al sesto secolo.

Se guardiamo alle vicende della città di Cuma nel V secolo, a me pare essere ragionevole il pensare che questa società di mystai o thiasotai bacchici cumani che fiorente e non disturbata poteva così disporre per la incontaminata tumulazione dei suoi correligionari, dovesse liberamente funzionare in tempi tranquilli e cioè quelli che nel V secolo corrono dopo la tirannide di Aristodemo, e la vittoria dei Cumani, sostenuti da Hierone di Siracusa, contro gli Etruschi e i Cartaginesi (474) e prima di quella terribile irruzione sannitica del 420 che quasi tolse affatto a Cuma l'effigie di città greca.

Appartiene dunque questa iscrizione ai più bei tempi della religione bacchica trionfante e diffondentesi per tutto il mondo greco, fatto di cui l'iscrizione stessa è un esempio. Sono i tempi in cui col culto bacchico e le feste Dionisiache fioriva il teatro tragico e comico in Atene e poi altrove, quando in Sicilia agli splendidi signori di Agrigento, di Siracusa il pio Pindaro ricordava in canti sublimi le promesse della dottrina mistica per la vita futura; riflettendosi tutto ciò pure a Cuma, la

[1] [illegible]

[2] [illegible]

più antica ed illustre colonia greca d'Italia, collegata per la grande vittoria sugli Etruschi, che pur Pindaro decantava, con Siracusa e Gerone, centro di alta coltura greca, che irradiava sulle prossime e relativamente ancora barbare popolazioni italiche compresi gli Etruschi e i Romani, ai quali avea insegnato l'alfabeto e che pur allora accudivano coi loro decemviri ad organizzare lo stato con una legislazione ricalcata su quella delle illustri e libere città greche.

Al culto bacchico che vinta ormai ogni opposizione era accolto con entusiasmo da tutti gli Elleni, inneggiavano allora i grandi poeti del teatro ateniese, Euripide colle *Baccanti*, Eschilo colla famosa trilogia, che oggi deploriamo perduta, la *Lykurgeia* decantando le miracolose vittorie del dio entusiasmante e irresistibile.

> Tectaque Penthei disiecta non leni ruina
> Thracis et exitium Lycurgi

com'ebbe poi a dire l'augusteo poeta suo adoratore.

E la gran voga che ebbero a quel tempo i misteri orfico-bacchici ci è attestata da Platone il quale assai ne dice parlandoci anche dei tanti e da lui spregiati apostoli di quella dottrina che andavano attorno formando proseliti e anche convertendo a quella intiere città, nè mancarono, come pur sappiamo, di diffonderla anche fra i Sicelioti e gli Etruschi e gli Italioti. Lo splendido coro degli iniziati nelle *Rane* di Aristofane ci dà una idea di ciò che dovettero essere i βακχεῖς di quel tempo in Atene nei loro rapporti col culto pubblico e sopratutto col culto mistico Eleusinio, dacchè vediamo quei mystai incedenti festosamente scuotendo le faci inneggiare, come nella pompa e nella pannichida eleusinia, a Jakchos e Demeter insieme. È assai probabile che anche qui a Cuma in quel tempo i mystai bacchici di cui parla la nostra iscrizione figurassero nelle sacre cerimonie pubbliche e particolarmente nelle mistiche di Demeter e Kore. Il tempio di Demeter a Cuma, del quale abbiamo considerevoli residui (tempio dei Giganti),[1] era uno dei più eminenti santuari di quella città ed è presumibile che questi mystai bacchici cumani figurassero nel culto mistico di quella divinità come i mystai ateniesi, il che equivale al pensare che il loro Bakchos fosse lo stesso che quello da coloro invocato col grido di Iakche onde fu detto anche il dio stesso Iakchos e Iakcheion come pur Bakcheion il tempio o la sacra stanza (ἱερὸς οἶκος) ai suoi misteri destinata.

Che questi βεβακχευμένοι fossero iniziati a misteri propriamente *orfico*-bacchici è cosa di cui io non dubiterei, quantunque vi sia chi osserva che non tutti i misteri bacchici fossero orfici, mentre non si nega nè si può negare che l'orficismo fosse essenzialmente e anzitutto bacchico. Grande è l'oscurità che regna, particolarmente pei più

[1] Cfr. BELOCH, *Campanien*, 166.

antichi periodi, nella storia del misticismo pagano che volle essere e riuscì a rimanere cosa segreta da non divulgarsi nè rivelarsi ai profani. Quindi grande [illegible] la discrepanza di opinioni emesse su tal soggetto dai dotti moderni, dal Lobeck al Rohde ed alla pleiade di dotti che in questi ultimi tempi hanno scrutato le non numerose notizie pervenuteci sui misteri antichi, oggi particolarmente e con grande interesse studiati in correlazione colle origini e i precedenti del misticismo [illegible]stiano. Senza perderci nel labirinto di queste opinioni dei moderni e guardand[illegible] unicamente alla parola degli antichi, noi ricorderemo che ai tempi di [illegible]zione Aristofane, [1] come anche Euripide, indicavano Orfeo come il maestro, intr[illegible]duttore e propagatore delle iniziazioni o τελεταί e di quell'ascetismo mistico che intendeva a purificare e santificare l'anima umana immortale e divina, riconduc[illegible]dola monda da ogni macchia e peccato alla eterna beatitudine ultramondana; [illegible] cui anche il casto, sobrio ed austero suo Ippolito Euripide chiama Or[illegible] [illegible]chico. [2] Ed anche di questo tempo è Erodoto, il quale, con parole chi[illegible] stranamente tormentate e forzatamente fraintese da parecchi filologi, [illegible] dottrine che son chiamate Orfiche e Bacchiche (τοῖσι Ὀρφικοῖσι καλεομένοισι καὶ Βακχικοῖσι, 2, 81), due nomi diversi cioè di una stessa cosa, in quanto l'uno si riferisce al reputato maestro di quella dottrina mistica, l'altro alla divinità che n'era lo speciale oggetto. Tale l'uso comune di queste denominazioni al tempo della nostra iscrizione. S'intende bene però che, per quanto la denominazione di Orfici pot[illegible] essere applicata agli iniziati bacchici o βακχεῖς, essi stessi si dovessero denomin[illegible] dal Dio del loro culto e quindi, come iniziati a quei misteri, non potrebb[illegible] [illegible]tarsi che adoperassero l'inaudito ὀρφευμένοι ma dovessero assolutamente dirsi [illegible]μένοι come qui vediamo.

Come ho già sopra accennato, il carattere orfico di questi Bakcheis cumani [illegible] riconoscersi nel divieto di tumulare colà altri che iniziati a questi misteri ba[illegible] ossia tali che non fosser puri o purificati, καθαροί, quali vogliono essere ed han f[illegible] di essere gli orfici delle laminette di Sibari e di Petelia. Fui io il primo a defin[illegible] per orfiche quelle laminette, correggendo l'opinione troppo diversa ch'era stata fin lì espressa su quella di Petelia, e come orfiche sono esse oggi universalmente [illegible]siderate. Il loro orficismo però fu da me riconosciuto unicamente dalla natura de[illegible] dottrina mistica in esse contenuta. Come quei mystai si denominas[illegible] [illegible] Bacchici o altrimenti, le laminette racchiuse nel segreto di quelle tombe [illegible] τυμβωρύχοι archeologici non si peritarono di violare, non ci rivelano. Queste [illegible]

[1] [illegible]

[2] [illegible]

fiume o di una fonte; la quale rappresentazione presenta una certa analogia con quella della conosciuta statua del Nilo nel Braccio nuovo.

Fondandosi adunque su tale particolarità, il Körte fu di necessità condotto a riconoscere nel giovane con i piedi dentro l'acqua, Hylas.

Non voglio dire che tale spiegazione abbia colto nel segno: ma, senza dubbio, ha il merito di aver tenuto conto della particolarità della base per rintracciare il soggetto.

Anche il signor Reymond[1] avea osservato che il terreno su cui posa la statua era ondulato, senonchè, più che ad ondulazione di acqua era, secondo il suo avviso, *sans doute plus vraisemblable de penser que les ondulations du marble simulent les ondulations d'une arène sablée.*

Con questo ultimo epiteto sembra che l'autore abbia concepito un suolo in riva al mare. Ma egli stesso dichiara di non voler approfondire tale ricerca, più propria dell'archeologia pura. D'altra parte egli non avea neppure formulata un'opinione precisa riguardo al soggetto. *On ne peut pas affirmer que cette statue représente un des fils de Niobe . . . mais c'est avec la représentation d'un Niobide qu'elle a le plus de rapports . . . Si la statue de Subiaco n'est pas un Niobide, elle doit être un guerrier combattant ou un guerrier blessé.*

Si comprende quindi che per il Reymond l'ondulazione del terreno sulla base non avea, per l'intelligenza del soggetto, tutta quell'importanza che giustamente vi annetteva il Körte.

Questi nell'increspamento della superficie ha ravvisato dell'acqua, paragonandone, come ho detto, la rappresentazione a quella sulla base del Nilo.

Ma la somiglianza, ai miei occhi, non esiste.

Nella base del Nilo l'acqua corre liscia e scende placida anche per li fianchi: in quella del giovane di Subiaco, come lo stesso Körte ha riconosciuto, essa sarebbe increspata e circoscritta alla superficie. Oltre ciò senza notare che l'increspamento delle onde non era necessario, perchè non richiesto dal mito di Hylas, si osserva che mentre nel Nilo putti ed ippopotamo e coccodrillo sono in parte immersi nell'onda, sulla base di Subiaco l'acqua sarebbe così poco fluida che il giovane può starvi sopra senza immergervi il piede, sul quale gravita tutto il suo corpo; il qual piede appare col calcagno, l'insenatura e le dita del tutto fuori dell'onda, anzi posato sopra un corpo solido, della grossezza di qualche centimetro, una specie di sfaldatura rocciosa, corrispondente, nella lunghezza, incirca alla pianta del piede. Similmente sopra un corpo solido posano le dita inarcate del piede sinistro.

Perciò è difficile che l'artista abbia inteso, con quella superficie, rappresentare

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, pag. 472.

delle onde increspate: a mio avviso egli ha voluto piuttosto indicare [illegible] terreno a piani ineguali, accidentato, roccioso.

E la prova ci viene fornita dalla grande somiglianza, potrei dire identit[illegible], [illegible] esso terreno, nella maniera com'è trattato, presenta con quello di una statua della Galleria di Firenze rappresentante un Niobide (fig. 2).[1] Vi si riconosce quella medesima superficie scabrosa, fatta da piccoli rialzi alternati con leggere sinuosità [illegible] caratterizzano la base della statua di Subiaco, e che, per verità, possono risvegliare l'idea tanto di onde increspate, quanto di un'arena sabbiosa.

Fig. [illegible]

Senonchè tale impressione scompare osservando la base della statua fiorentina, i cui lati non essendo corniciati, presentano pur essi, nella parte superiore veramente antica, la medesima rete di sinuosità e di rialzi che alla superficie e non lasciano dubbio che con essi lo scultore ha voluto significare, quantunque in maniera un po' troppo convenzionale, un terreno dapertutto roccioso e scheggiato.

Non è necessario dimostrare che la statua del Niobide fiorentino posa sopra un terreno roccioso; piuttosto merita di essere rilevato che nella replica di questa figura, conservata in parte nel Museo Vaticano, ed ivi ancora collegata con la sorella ferita[2] l'asperità del terreno fu indicata [illegible] molta più verità e naturalezza, perchè consiste di una vera roccia, di altezza inegu[illegible] con sfaldature parallelamente inclinate.

Nella Galleria di Firenze però esistono altre statue di Niobidi, in cui la superficie del terreno è trattata con increspature analoghe a quelle alla base del giovane di Subiaco.[3]

[1] Della statua fiorentina [illegible]
[2] [illegible]
[3] [illegible]

In questa ultima statua il plinto, oltre al terreno superiormente accidentato, presenta tutto all'intorno una elegante cornice con profilo attico. Ora si può essere certi che tale cornice non fu eseguita nella stessa età, in cui venne lavorata la statua, bensì in epoca posteriore.

Difatti basta osservare che il piè destro della figura sormonta, con tutta la metà anteriore, l'orlo della cornice e n'esce fuori insieme con la piccola porzione di terreno su cui posa; la quale porzione, di conseguenza, appare come in aria, od almeno non si sa e non si vede come e dove riposi, tanto che l'autore della cornice, fu costretto a presentarlo, in maniera del tutto inorganica, come puntellata e sorretta da una specie di mensola.

Non potendosi ammettere che l'autore della statua abbia scelto per essa un blocco di marmo sulla cui base non fosse luogo ove porre il piede, devesi di necessità supporre che il giovane posasse in origine col piè destro sull'orlo della roccia, come alcune statue del gruppo dei Niobidi, ad esempio, il figlio più piccolo, il pedagogo, il figlio che fugge salendo sulla roccia, e la stessa Niobe.

Già il confronto delle ora indicate statue con quella di Subiaco e per la forma accidentata della base e più per il motivo del piede rasente il margine della roccia, ci autorizza a riconoscere in quel giovane un Niobide.

E ciò è confermato poi dal suo atteggiamento, indicato con esattezza dall'Helbig[1] quale « *di una persona che si difende contro un pericolo che lo minaccia dall'alto* ».

Tale atteggiamento, mentre è comune a parecchie altre statue di Niobidi, più precisamente corrisponde a quello della Niobide conosciuta col nome di Psiche, e costituisce un ulteriore argomento per la pertinenza di quel giovane al gruppo dei Niobidi, nella cui composizione parecchie statue e gruppi così nell'atteggiamento, come nell'azione si corrispondevano. Se si accetta la spiegazione che la statua rappresenti un Niobide situato sopra un terreno accidentato, non si può intendere la cornice della base altro che come un lavoro posteriore. Esso risulta pure dalla levigatezza e quasi lucentezza del marmo che si osserva in essa cornice ed in generale nella base e non nelle altre parti della statua.

Il terreno accidentato della base non lascia dubbio che il luogo originario della statua era un'altura artificiale, sulla quale essa stava insieme ad altre figure di Niobidi, con cui formava gruppo.

Di là fu poi tolta e trasportata ed adattata in una sala o portico della Villa Neroniana in cui si rinvenne.

tunque restaurata, è, nella parte sotto il piede sinistro, antica (AMELUNG, op. cit. e KLEIN, *Praxiteles*, fig. 61), il figlio che fugge salendo da sinistra a destra (BAUMEISTER, fig. 1754 ed, in parte, la così detta Psiche.

[1] HELBIG-TOUTAIN, *Guide*, n. 968.

In egual guisa dalla originaria altura artificiale furono staccate le altre statue di Niobidi, le cui basi conservano ancora gli avanzi del terreno accidentato.

Per quanto riguarda la statua di Subiaco è noto che non solo si rinvenne in quella Villa, ma vi giaceva sopra un pavimento di opera musiva marmorea, fatto con tasselli di rombi, triangoli, circoli, esagoni, ecc., di vario colore, palombino, giallo, pavonazzetto, ecc.[1]

Fu, a mio avviso, per adattare la statua a questo nuovo e sontuoso ambiente che si pensò formarle un piedestallo come di una figura isolata e di ornarne la base con elegante cornice.

La cornice si poteva ottenere in due modi: o lavorandola a parte di marmo diverso, introducendovi poscia quasi incastrandola, la parte della base originaria rocciosa; oppure ricavandola dalla base stessa.

Si è preferito adottare questo secondo partito.

E la cornice fu scolpita incidendola, ricavandola dalla base stessa, dopo averne fatto scomparire sui lati le scabrosità della roccia che sovr'essa, come sulle basi di altri Niobidi doveano continuare su tutti i lati.

Siccome però la base, tagliata dal gruppo originale, era riuscita irregolare e nella sua parte inferiore più stretta che nella superiore, il che si osserva pure in basi di altre statue di Niobidi, così n'è risultata una sporgenza della faccia superiore sulla cornice, specialmente dalla parte del piè destro.

Ed affinchè la porzione di terreno su cui il piè posava non apparisse in aria, l'artista l'ha convertita in una specie di mensola.

Sarebbe avvenuto lo stesso quando si fosse ricavata una cornice dalla base, ad esempio, del figlio minore col pedagogo, perchè il piè destro tanto dell'uno quanto dell'altro rasenta il ciglio della rupe, epperciò non solo avrebbero sormontato la cornice, ma per l'appoggio avrebbero richiesto una specie di puntello analogo alla cosiddetta mensola della statua di Subiaco. Queste due statue erano nella originaria composizione ad altura artificiale unite, come dimostra il gruppo trovato a Soissons, ed ora al Louvre; ma nella replica che ne posseggono gli Uffizi[2] vennero l'una dall'altra staccate e collocate su propria base, con particolare piedestallo.

Gli artisti antichi ed anche moderni hanno dovuto incontrare serie difficoltà per staccare dalla base rocciosa, in cui stavano originariamente aggruppate, le statue dei Niobidi e presentarle isolate.

Basta osservare la figura del giovane caduto sul ginocchio sinistro e col piè destro alzato.[3]

[1] [illegible] 1888, pag. [illegible]

[2] [illegible] pag. 127

In questo piede, vedesi ora, non come si dovrebbe, la pianta, ma una parte della roccia sulla quale esso premeva, quasi ad attutire il dolore della ferita. Finchè la statua sorgeva sulla roccia, l'azione del piede appariva chiara. Staccandonela, l'artista dovea asportare, insieme al piede, il pezzo della roccia a cui aderiva o scalpellare questa fino alla pianta. Scelse il secondo partito, ma non potè farlo senza che alla pianta del piede rimanesse aderente un avanzo della roccia, a guisa di suola di calzare.

Un altro esempio, fresco fresco, delle difficoltà che gli artisti antichi hanno dovuto incontrare nello staccare ed isolare le figure di Niobidi dalla base rocciosa, originaria sulla quale erano fra loro aggruppate, ci è offerto dalla Niobide ferita alle spalle, di recente trovata negli Orti Sallustiani, donde provengono altre due statue di Niobidi possedute dalla Gliptoteca Jacobsen in Copenaghen. [1]

L'ultima trovata conservasi ora presso la Banca Commerciale di Roma, ed, osservandola, ho notato che già nell'antichità alla figura era stata segata la parte anteriore di tre dita del piede sinistro ed una striscia del manto per una lunghezza verticale di 11 centimetri.

Di quei tagli, che occorrono altresì in maniera quasi identica nei piedi della Niobide di Copenaghen, non saprei trovare altra spiegazione, se non che la statua fosse in origine aggruppata con altra, dalla quale non potè essere staccata, senza asportare quelle parti.

Dopo queste osservazioni credo non rimanga più dubbio che nella statua di Subiaco la cornice della base fu fatta posteriormente alla figura e che la statua rappresenta un Niobide, in origine aggruppato con altri, sopra un'altura artificiale rocciosa.

II.

A considerazioni analoghe porge argomento la celebre statua della Niobide, conservata nel Museo Chiaramonti.

Dopo quella di Subiaco è la sola statua di Niobide, la cui base sia ornata di cornice (fig. 3).

Si osservi però come tale cornice non gira tutto attorno al plinto, ma ne occupa soltanto il lato anteriore e neppure per tutta la sua lunghezza; perchè il profilo bruscamente si arresta, anzi è artificialmente interrotto, da una parte, sotto la metà del piede sinistro della figura, dall'altra sotto le dita del destro ed in amendue i punti sopravanza un tratto che fu lasciato grezzo, non corniciato, anzi neppure squadrato.

[1] P. ARNDT, *La Glyptothèque Ny-Carlsberg, fondée par C. Jacobsen*, tav. 38-40. FURTWAENGLER, nei *Sitzungsberichte der k. b. Akademie der Wiss. zu München*, 1900, pag. 279 e segg.

Per cui non si può neanche pensare a frattura della base, perchè in tal caso la cornice dovrebbe continuare fino allo spigolo della frattura stessa.

Neppure qui adunque la cornice è lavoro contemporaneo della base, ma un ornamento posteriore aggiuntovi, quando la Niobide Chiaramonti, staccata dal gruppo originario a cui apparteneva, e che senza dubbio era un'altura artificiale, fu trasportata in altro ambiente, sala o portico di qualche villa imperiale.

Tale deduzione è confermata da un'altra osservazione, cioè che la parte superiore della base di questa statua non è nè *piana,* nè *orizzontale* come avrebbe dovuto essere, se si fosse trattato di un vero plinto, bensì *inclinata* e *scoscesa.*

Difatti la fanciulla è rappresentata come se venisse correndo dall'alto al basso, onde il suo movimento corrisponde in senso inverso a quello della prima figlia,[1] la quale era in atto di fuggire salendo dal basso in alto. Eppercio mentre in questa il piè che posa con tutta la pianta è più in alto dell'altro, nella Niobide Chiaramonti avviene il contrario, cioè il piede che posa a terra con tutta la pianta, è il più basso. Tale particolare della *discesa,* meno sensibile ora nella Niobide Chiaramonti, è assai meglio espresso nella replica, anzi copia fiorentina, quantunque questa sia di gran lunga e per molti rispetti inferiore a quella.

Il confronto però prova che neppur nella base della Niobide Chiaramonti abbiamo a che fare con una cornice eseguita al tempo in cui fu lavorata la statua ma posteriormente ad essa, tanto più che anche qui la cornice è ricavata dalla massiccia ed irregolare roccia formante la primitiva base della statua, come fu sopra dimostrato per il Niobide di Subiaco.

Dal fatto derivano conseguenze più grandi che a tutta prima non app[illegible]

[1] BAUMEISTER, fig. n. 1718.

La più fine analisi di questa statua, per quanto riguarda l'eccellenza del lavoro nel trattamento del panneggio, la grandiosità delle forme, la vita nel movimento fu fatta dal Friederichs (*Bausteine*, ediz. 1868, pag. 232), il quale giustamente avvertiva le grandi analogie ch'essa presenta con le statue femminili panneggiate del frontone orientale del Partenone.

Non ostante però le sue meravigliose bellezze il Friederichs si peritava di considerare la Niobide Chiaramonti come un originale: *und doch ist auch dieses Werk schwerlich ein Original*, e ciò per l'unica ragione che la statua posava sopra una base liscia, ornata del profilo di una base di colonna attica: *hat eine glatte Basis mit der von attischen Säulenbasis entlehnten Profilirung*, mentre tutte le figure spettanti al gruppo di Niobe, osservava egli, e con ragione, hanno per base un terreno roccioso, accidentato, e questo era certo un tratto spettante all'opera originale.

L'opinione del Friederichs fu seguita dal Wolters, il quale vi aggiunse che anche il luogo di trovamento impediva di considerarla come un originale.[1] Forse impressionato da queste osservazioni l'Helbig[2] si è limitato a considerare quella statua come una riproduzione dell'originale assai più fedele che non la replica analoga fiorentina; mentre altri autori, ad esempio l'Amelung, la giudicarono un prodotto dell'epoca alessandrina e propriamente della scuola pergamena.[3]

Ma tolta ora l'obbiezione della cornice e dimostrato che pur quella statua posava originariamente su base rocciosa, credo che vi siano tutte le ragioni per ritenerla un originale greco del IV secolo. Anzi qui vuolsi notare, come pure il Niobide di Subiaco, nonostante l'elegante cornice della base, dai migliori conoscitori d'arte viene considerato come un'opera originale e che il luogo in cui esso si rinvenne, la Villa imperiale di Nerone, aggiunge le maggiori probabilità a tale ipotesi.

Ma dove si rinvenne, donde proviene la Niobide Chiaramonti?

Con precisione non si sa.

Lo Stark, alla cui opera classica bisogna sempre ricorrere per le ricerche sui Niobidi, supponeva che si fosse trovata nella Villa Adriana presso Tivoli, perchè il primo possessore n'era stato, *egli credeva*, il Cardinal Ippolito d'Este, la cui raccolta di antichità, *egli pensava*, si fosse formata per maggior parte con i marmi della Villa Adriana:

Wir gedachten ... schon früher der Bildung der dortigen Sammlung durch Cardinal Ippolito von Este in sechzehnten Jahrhundert und der Villa Hadriana als einer Hauptfundstätte für dieselbe. Ciò nondimeno dava la provenienza di essa dalla Villa Adriana, soltanto come verosimile (pag. 223, cfr. 265) *wahrscheinlich aus der Villa des Hadrian bei Tivoli.*

[1] FRIEDERICHS-WOLTERS, *Bausteine*, 1885, pag. 447.

[2] HELBIG-TOUTAIN, *Guide*, ecc., vol. I, n. 73.

[3] AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz*, pag. 127 cfr. FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, pag. 405.

Egual pensiero avea espresso il Nibby[1] dal quale, senza dubbio, lo Stark tolse le notizie su quella statua. Dice infatti il Nibby: « Questa statua ornava il giar[illegible] pontificio del Quirinale ed era anch'essa uno dei monumenti raccolti dal Cardinale Ippolito d'Este, il quale, come altrove si vide, fece grandi escavazioni nella Villa Adriana, e *forse* di là la trasse ».

Perciò il Friederichs molto prudentemente nei suoi *Bausteine* (1868), a pag. 232, dice soltanto: « Ora nel Museo Chiaramonti del Vaticano, prima nella Villa del Cardinal Ippolito d'Este sul Quirinale ». Nella seconda edizione *Friederichs-W[illegible]* (1885) al contrario si afferma recisamente al n. 1261: « Trovata nella Villa Adria[illegible] di Tivoli, poscia nella Villa del Cardinale Ippolito d'Este sul Quirinale, ora nel Museo Chiaramonti ». Ma documenti che attestino tale provenienza dal 1868 al 1885 non erano usciti in luce.

È ben vero che il Lenormant, pubblicando nella *Gazette archéologique*, 1[illegible], tav. 27, una stupenda riproduzione, la più bella allora nota, di quella statua, aggiungeva a pag. 1[illegible], nota 2, che proveniva dalla Villa Adriana; ma non [illegible] nessuna prova di tale rinvenimento. Perciò l'Helbig, ancora nella sua *Guida [illegible] Musei di Roma*, n. 73, si limitava a dirla trovata presso Tivoli, e l'ultimo edit[illegible] di questa statua, l'Amelung,[2] ripete pure: *Gefunden bei Tivoli, angeblich in [illegible] Villa Hadrians.*

Dunque, secondo i dotti, è assai dubbio che quella statua provenga dalla Villa Adriana.

Difatti l'elenco delle statue uscite dalla Villa Adriana e possedute dal Cardinal d'Este fu redatto per primo da Pirro Ligorio con l'indicazione delle diverse parti della Villa, abside, teatro, canopo, palestra, ecc., donde emersero. Ma nessuna di esse statue può essere identificata con la nostra Niobide, neppure col nome di Diana od Arianna che dovette avere allora e ritenne fino al principio del passato secolo.

Si ha la prima notizia di essa dal Fea nella *Nuova d[illegible]* *antichi* (Roma, 1819, pag. 87), senza indicazione però della sua provenie[illegible]. [illegible] questa ragione il Nibby, nella sua *Descrizione della Villa Adriana*, Roma, 18[illegible] non la ricorda fra le sculture trovate in quella Villa, mentre a pag. 25 fa cenno di altre certamente ivi rinvenute, e nel volume del Museo Chiaramonti (1843) alluden[illegible] come abbiam visto, alla Villa Adriana, dice soltanto che il Cardinal d'Este forse di là la trasse.

Ma sarebbe veramente strano che in quella Villa fosse stato un gruppo [illegible]

[1] *Museo Chiaramonti*, vol. II, [illegible] [illegible]

[2] Amelung, [illegible] 1903, pag. 12[illegible]

[3] Il Winnefeld [illegible]

[illegible]

3

moreo della strage dei Niobidi, il quale di necessità sarebbe stato composto di un grande numero di statue, e che di tale gruppo, dopo quasi quattro secoli dacchè la Villa si scava, ed ha fornito tanti monumenti marmorei, la sola Niobide Chiaramonti fosse sopravanzata.

Al contrario tutti i dotti si accordano nel ritenere quella statua come proveniente dalle vicinanze di Tivoli e l'Amelung afferma, come cosa provata, che da Ippolito d'Este fosse stata collocata nei giardini del Quirinale, diventati più tardi pontificii, e di là, infine, trasportata nel corridoio Chiaramonti.[1]

In questo caso si può osservare che nelle vicinanze di Tivoli, oltre la Villa Adriana, e prima ancora di essa, sorgeva un'altra villa imperiale, cioè la neroniana di Subiaco, da cui nel 1884 uscì appunto la statua del Niobide, trasportata poscia nel Museo delle Terme.

Ora il Lanciani nella sua importantissima *Storia degli scavi di Roma*,[2] ha pubblicato una notizia, conservata nella scheda 1067 di Antonio Sangallo, dell'anno 1536, e ch'egli riferisce alle antichità presso Tivoli, nella quale è ricordata, fra gli altri edifizi, la *Villa di Nerone.*

Da ciò sembrerebbe potersi dedurre che già in quel tempo, 1539, ma certo anche prima, le ruine della Villa neroniana erano conosciute, visitate e disegnate dagli architetti e forse vi erano state raccolte antichità. Per la verità però debbo aggiungere che il Lanciani, in una lettera privata, mi comunica che Sangallo *iunior* non fu mai a Subiaco.

Ad ogni modo è notevole che lo stesso Sangallo, fra le statue ch'egli vide allora in Tivoli al Vescovado, ricorda, oltre due egizie, che ora è noto essersi trovate al Canopo della Villa Adriana,[3] anche « *Una Diana che camina ed è vestita e non a testa* ».

Non può essere dubbio che questa statua, è la Niobide Chiaramonti, conosciuta per più secoli appunto col nome di Diana. Essa adunque esisteva in Tivoli fino dal 1539, vale a dire parecchi anni prima che il Cardinale d'Este facesse eseguire gli scavi nella Villa Adriana.

E siccome ho già dimostrato essere del tutto improbabile, per non dire impossibile, che in quella Villa sia stato un gruppo dei Niobidi, così è più verosimile che l'anzidetta statua provenisse da altro luogo dell'agro Tiburtino, forse dalla Villa di Nerone, ricordata appunto fra le schede del Sangallo.

Così si spiegherebbe che mentre la Niobide non è citata da Pirro Ligorio fra le statue scavate alla Villa Adriana, figurava però fra quelle del Cardinale d'Este, che fu grande raccoglitore di antichità ed in quel tempo governatore di Tivoli.

[1] Op. cit., pag. 426.

[2] Vol. II, pag. 108.

[3] HELBIG, *Guide*, vol. I, pag. 226, n. 312. cfr. LANCIANI, op. cit., vol. II, pag. 108, nota 2.

Aggiungasi che nella Villa neroniana di Subiaco esistono le tracce di ampi scavi fatti in passato, come prova lo stesso Niobide, il cui stinco o tibia della gamb[illegible] sinistra conservavasi, da circa settant'anni, murato nel Chiostro di Santa Scolastica, nè rimane documento del come e del quando sia tornata in luce.[1]

La congettura acquista un grado anche maggiore di probabilità se si considera che la Niobide Chiaramonti, come il Niobide delle Terme, presenta la stessa particolarità della base rocciosa, ornata più tardi di cornice, particolarità che non si riscontra in nessun'altra delle statue di Niobidi a noi pervenute. E se si tien conto della maniera come tali cornici furono ottenute, ricavandole dalla base stessa rocciosa, quasi si è indotti a credere siano amendue lavoro di un medesimo artefice per adattare le due statue ad ornare la medesima località, nella quale, come viene riferit[illegible] sembra sorgessero, divisi da brevi intervalli, musei, padiglioni da caccia, portici, ecc.

Si ricordi, infine, quanto ho già citato più sopra, che il Niobide di Subiaco viene dagli intendenti d'arte ritenuto un'opera originale e che tutti i caratteri di una scultura originale riconosceva pure il Friederichs nella Niobide Chiaramonti e si avrà un complesso di ragioni per credere che le due statue abbiano in origine fatto parte di un medesimo gruppo.

Questo, a mio avviso, sarebbe un'opera attica del IV secolo.

Imperocchè non è possibile accettare l'opinione, espressa in questi ultimi tempi da illustri archeologi, che la Niobide Chiaramonti sia una libera trasformazi[illegible], un'elaborazione, *eine freie Umbildung, selbständige griechische Umarbeitung* dell'epoca alessandrina e propriamente della scuola pergamena.[3]

Quella statua non può essere un lavoro di freddo calcolo e di rifl[illegible]zione, perchè è una delle più vivaci e spontanee creazioni della plastica greca; in essa avvi una profondità ed intensità di sentimento che invano si cerca al tempo della scuola pergamena, sollecita di una grandiosità ricercata che si avvicina alla teatralità, e dell'espressione di affetti esteriori, anzichè intimi.

Oltre ciò il trattamento del panneggio, soprattutto nelle brevi e soffici maniche, e nei larghi piani del chitone, dimostra troppo uno scultore educato alla scuola donde uscirono i frontoni del Partenone e seguace delle nobili tradizioni fidiache, per poter credere che tale scultore sia vissuto nel III secolo avanti Cristo.

La Niobide Chiaramonti è senza dubbio l'opera di un grande maestro del IV [illegible] e poichè nel movimento, nello slancio, nella passione, i Niobidi ricordano le figure sul fregio del Mausoleo, come autore e creatore di essi non si può ritenere altro che S[illegible]

Il pregiudizio che il « gruppo pittoresco » dei Niobidi per avere una b[illegible]

[1] [illegible] 1884, pag. [illegible]

[2] [illegible] 1884, pag. [illegible]

[3] [illegible]

ciosa dati soltanto dal periodo ellenistico [1] non si può sostenere quando si osserva che già nel frontone orientale del Partenone le Parche e il cosiddetto Olimpo (Brunn) o Cefalo (Furtwaengler) seggono e posano su roccie il cui piede è lambito dal mare, e che nel frontone occidentale è tutto un paesaggio dell'Attica, con divinità marine e terrestri, parte in acqua e parte sedute su monti e su scogli. Del resto, che fin dal V secolo la strage dei Niobidi sia stata rappresentata con figure situate su terreno accidentato e roccioso, è provato dalle statue sopra ricordate, provenienti dagli Orti Sallustiani. Per la scoperta di questi Niobidi, attribuiti dal Furtwaengler al frontone di un tempio, è anche lecito dubitare che sulla composizione originaria dei Niobidi del IV secolo siasi già detta l'ultima parola.

L'intendimento delle mie osservazioni sul Niobide di Subiaco e sulla Niobide Chiaramonti è di eccitare intanto il Governo a promuovere ampi e metodici scavi nella Villa neroniana sublacense, dalle cui rovine, con quasi certezza, possiamo sperare altri resti di un gruppo originale del IV secolo.

E. Brizio.

[1] Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, pag. 544.

ΛΕΡΝΑΙΑ · ΥΔΡΑ·

(Tav. I).

Trovandomi nelle scorse vacanze autunnali in Napoli, ebbi occasione di vedere, presso l'amico L. Correra, un lucido, eseguito assai alla lesta, di un vaso attico che m'interessò molto per il soggetto rappresentato. Poche settimane dopo il vaso st[illegible] veniva presentato all'Ufficio di esportazione di Napoli, ove pure ebbi occasione di vederlo. Non mancai d'interessare il R. Commissario del Museo Nazionale di Napoli, comm. Giovanni Gattini, perchè il vaso fosse possibilmente acquistato per le raccolte di quell'Istituto, nel quale avrebbe trovato degno posto, tanto più che, presentato per ottenere il permesso di esportazione da un antiquario, il quale dichiarò di averlo acquistato dal canonico Di Criscio, di Pozzuoli, mi pareva che esso potesse con fondamento ritenersi proveniente da scavi clandestini eseguiti nel territorio dell'antica Cuma.[1]

L'acquisto non si potè fare, perchè il vaso era già venduto, e a nessun patto il proprietario avrebbe consentito a cederlo, rompendo i suoi precedenti impegni. Ma mi riuscì di ottenere almeno che il valente fotografo del Museo di Napoli, sig[illegible] Lo Sacco, ne eseguisse una buona negativa, che nella collezione di quelle possedute ora dal Museo stesso ha il n. 238, e dalla quale è tolta l'annessa tavola.[2]

Trattasi di una *hydria* di mezzane proporzioni, alta cioè circa 40 centimetri, di stile attico, che, pur avendo molto della maniera dei vasi neoatti[illegible] *Vasen* del Winter), conserva ancora qualche cosa di severo, quantunque il disegno sia poco accurato, specialmente in alcuni particolari e nelle estremità delle fig[illegible] pertanto il nostro vaso può bene attribuirsi ai primi anni della seconda metà del V secolo, fra il 450 e il 440 a. C.

La rappresentanza figurata occupa lo spazio tra le due anse laterali, e forma così una zona contornata in alto da una fascia ornata d'un ramoscello d'edera, in basso da un'altra fascia decorata di meandro tramezzato da crocette. Intorno all'[illegible] del labbro corre un ovolo.

[1] Ho saputo poi dal Correra che il vero proprietario [illegible] Napoli [illegible]

[2] [illegible]

Facilmente si riconosce il tema generale trattato dal ceramografo. È questo l'uccisione dell'idra di Lerna compiuta da Herakles. Il mostro è rappresentato da due corpi di serpenti, che sporgono in alto, dietro un'ara; l'eroe, barbato e con pelle di leone annodata al collo a guisa di clamide, è a sinistra del riguardante, e sembra essersi avvicinato da dietro, in corsa verso l'esterno della rappresentanza, per sfuggire al morso dell'idra nel caso che non gli riesca il colpo. Nella sua corsa egli si è rivolto verso il mostro, ne ha afferrata con la sinistra una delle teste, che si apre e protende minacciosa contro di lui, e si appresta a troncarla con la *harpe* o falcetto, che impugna nella destra. Forse, nell'istante che precede, ha tirato sulla testa dell'idra, per stordirla, un colpo di clava, e poi, lasciata cadere questa (che il pittore ha rappresentata tra le gambe dell'eroe, non ancor giunta al suolo), ha messo mano alla *harpe*. Sono notevoli in questa figura alcune particolarità tecniche, come il modo di rappresentar l'occhio mediante un circoletto, in cui è tirata una croce, e la vernice diluita sparsa dentro il contorno della pelle di leone, di cui il pelame dorsale è espresso con un graffito a spina di pesce, che si prolunga su la coda. L'armarsi della *harpe* è caratteristico di questa fatica d'Herakles, ed anche la rappresentazione dell'idra con due sole teste non ha nulla di singolare; l'una e l'altra cosa convengono al periodo di transizione cui il nostro vaso appartiene, tanto più che, come è noto, l'arte più recente non ha variato sensibilmente uno degli schemi già creati per questo mito dall'arte arcaica, quello cioè in cui Herakles, senza la compagnia di Iolao, si appresta da solo a troncare una delle teste dell'idra.

Dall'altra parte, in attitudine simile a quella di Herakles, sta Athena, munita di elmo attico con alto *lophos* sorretto da un serpe; veste chitone dorico cinto sopra l'*apoptygma* ed orlato in basso a guisa di dentello; l'egida è, in modo abbastanza singolare, rappresentata come uno scialle a scacchi, un cui pizzo scende sul petto, mentre dagli orli a guisa di frangia sporgono serpentelli. È assai notevole che Athena non si limiti qui ad una protezione inattiva, ma agisca anch'ella d'accordo con Herakles; non certo per troncare l'altra testa, poichè non ha armi, bensì per distrarla, presentando qualche offa che la trascuranza del disegno non permette distinguere. E non è forse inopportuno ricordare qui che presso Esiodo (*Theog.*, 318) è fatta particolar menzione dell'aiuto di Athena al nostro eroe proprio in questa impresa. Lo schema degli arti inferiori, di cui l'uno si presenta retratto in prospetto e l'altro avanzato in profilo, è convenzione caratteristica dei vasi di questo periodo e, come altrove osservai, delle loro imitazioni italiote.

Più a destra del riguardante, presso l'altra ansa, fugge spaventata, volgendosi indietro a guardare, una donzella in chitone dorico con corto *apoptygma*, senza dubbio la personificazione di Lerna, la ninfa del luogo, o, forse meglio, Amymone, la ninfa della fonte presso la quale stava l'idra.

Ma la maggiore singolarità della nostra rappresentanza è l'ara che si vede innanzi all'idra, e che, per quel che io mi sappia, è nuova affatto nelle rappresentazioni del nostro mito. Essa sorge da un gradino, ed è decorata da due pilastri angolari, che sorreggono una cornice dentellata o punteggiata, su cui posano i pulvini; il pannello tra le candeliere o pilastrini è inoltre ornato da un graticolato obliquo.

Tra i pulvini è collocato una specie di piatto, *phiale* o *paropside*, di cui si distingue il contorno inferiore, il labbro, rappresentato da un piccolo listello, e una specie di baccellatura o di ornato a stella, sorgente dal fondo. Sul piatto si vede una testa di giovinetto.

A me pare impossibile attribuire questa testa alla stessa idra, di cui dovrebbe essere la principale. Oltre all'aspetto di fanciullo, è anche da notare l'assenza di qualsiasi particolare di terribilità che possa convenire al mostro,[1] e inoltre resterebbe senza spiegazione il piatto posato su l'ara. Una spiegazione è invece possibile solo se noi supponiamo la testa del giovinetto troncata e messa nel piatto; al che non credo possa far difficoltà l'occhio che pare rappresentato aperto a guisa del mezzo occhio che si esegue oggi alla scuola di disegno, poichè nessuno degli altri occhi di profilo è dal nostro pittore disegnato così.[2]

Ed in questa ipotesi, noi potremmo riconoscere l'avanzo di un sacrificio umano, richiesto dall'idra prima che da Herakles fosse spenta. Vero è che di tale esigenza dell'idra non abbiamo memoria, per quanto io so, nella tradizione letteraria; ma bastano ovvie analogie di così fatti mostri (minotauro, sfinge, ecc.) per ammettere che o poteva in qualche modo essersi realmente formata una simile tradizione anche per l'idra di Lerna, o poteva essere, per analogia, immaginata dal pittore vascolare. Forse però un ricordo vago di tradizioni simili a quelle da me supposte potrebbe trovarsi nella leggenda delle figlie di Danao, che gettano le teste tronche dei figli di Aigyptos loro sposi nella palude di Lerna. E una qualche influenza indiretta sulla nostra pittura vascolare non è da escludere, forse, anche per l'altra leggenda del capo immortale dell'idra, da Herakles, dopo troncato, sepolto sotto un sasso, che facilmente poteva divenire un'ara espiatoria. M[illegible] io credo, cercare tra queste leggende e il capo tronco della nostra pittura una corrispondenza diretta. Comunque stia la cosa, la singolarità della rappresentanza esibita dal nostro vaso meritava che questo fosse subito recato a conoscenza degli studi[illegible]

Ottobre [illegible].

[illegible]

[1] [illegible]

[2] [illegible]

UN ARIBALLO DELL'*ANTIQUARIUM* DI BERLINO.

Nella mia visita all'*Antiquarium* di Berlino ebbi a notare con interessamento un ariballo, non ancora edito, pregevole a mio avviso e pel contenuto della pittura di cui esso è adorno e per lo stile della pittura stessa. [1] Per gentile intercessione del dott. Zahn ho potuto ottenere chiare riproduzioni fotografiche del vasetto che con vivo sentimento di gratitudine sono ora lieto di pubblicare. E questa gratitudine sento il dovere di esprimere pure verso l'illustre prof. Kekule von Stradonitz che, sebbene già avesse l'intenzione di fare oggetto di uno dei suoi dotti scritti il presente vasetto, con atto assai generoso ha concesso a me di compiere assai meno adeguatamente ciò che egli aveva stabilito (fig. 1).

A destra dell'ornato a palmetta ed a viticci posto sotto il manico [2] è una donna che, posta di fronte ma col volto verso la sua sinistra, ha mezzo sollevato il braccio destro in atto di stupore dinanzi alla scena che a lei vicino si svolge. Purtroppo sono andati perduti e il profilo del volto di questa figura ed il braccio sinistro; un chitone di fine e trasparente stoffa ricopre questa figura che inoltre indossa nella parte inferiore del corpo suo un mantello ricoperto di vernice bianca; orecchini, collana ed un braccialetto d'oro sono i suoi ornamenti.

Segue il gruppo centrale comprendente quattro figure (fig. 2). Un giovine nudo, con tenia attorno la inanellata chioma, con un mantello ripiegato sul braccio sinistro e svolazzante all'indietro, con face nella sinistra, sta per scagliare con forza un sasso verso un giovane centauro che lo precede. Questi ha il volto del tutto giovanile, quasi femmineo e contrario alle fattezze bestiali ovvie a vedersi presso questi selvaggi e favolosi esseri biformi. Inalberandosi sul suo corpo cavallino, ricoperto di

[1] Come mi comunica il dott. Zahn, non si ha notizia del luogo di rinvenimento di questo vasetto che proviene dal commercio antiquario greco. Esso è alto m. 0,14 ed era riccamente dorato; ma di questa doratura quasi niuna traccia è rimasta, mentre se ne può arguire la sua esistenza nei seguenti posti con applicazioni plastiche: orecchino, braccialetto, collana nella donna a sinistra; fiamma della fiaccola, tenia (ove è rimasto un piccolo avanzo di oro) nel giovane; bottoni della tenia e della pelle di fiera nel giovine centauro, ornamento dei capelli, collana e bottoni alla cintura nella donna; ali d. Eros con piccoli avanzi di doratura, spada impugnata dal giovane sul centauro; idria con molti avanzi di doratura ed oggetto sotto le zampe del giovane centuaro; punti mediani delle palmette sulle spalle e sotto il manico del vaso.

[2] Quest'ornato è ovvio negli ariballi, come ovvie sono la zona a palmetta superiormente e quella a ζῷα dorico inferiormente, limitanti lo spazio destinato alla pittura. La forma poi dell'ariballo a bocca espansa, come è noto, è tarda nella ceramica attica.

bianco, e col braccio sinistro disteso e col destro ripiegato trattiene una dolce preda, una donna, pel carpo della destra e pel torso; una pelle di fiera gli è annodata al collo, una *stephane* gli cinge i capelli piuttosto lunghi e lisci.

[illegible]

La donna, se nella direzione della parte inferiore del suo corpo pare volersi staccare dal rapitore, col movimento del petto e specialmente del volto,[1] non già in atto di spavento o di ribrezzo allontanato, ma piegato ed avvicinato sì da toccare con la parte anteriore della chioma i capelli del giovane centauro, e con gesto grazioso alzando un lembo del mantello fluttuante dietro di lei, mostra di non disdegnare la stretta del suo rapitore. Questa figura femminile, ricoperta di vernice bianca, indossa un trasparentissimo vestito che nel forte moto delle gambe si gonfia ed aderisce al corpo stesso lasciandone apparire assai distinti i contorni. Compiscono l'abbigliamento i ricchi ornati d'oro sul capo, al collo ed anche alla cintura. Un giovinetto, Eros, di color bianco precede questo gruppo; egli tiene nella destra al[illegible] oggetto ora indistinto, forse un fiore [illegible] il gruppo.

[1] [illegible]

del giovane centauro e della donna dirige lo sguardo; sotto di lui giace un' idria indice del luogo e del tempo in cui si svolse il tentativo di rapimento di donne da parte dei centauri (fig. 3).[1]

A destra la scena è chiusa da un gruppo composto di un centauro che è ferito di punta da una daga di un giovane Lapita, in gran parte distrutto. Il barbuto centauro è stato afferrato in corsa dal giovane avversario; inalberandosi alla sensazione dolorosa del ferro che sta per essere immerso nel suo petto, piega all'indietro la parte umana del corpo ed il volto,[2] mentre con ambo le mani tenta di allontanare il Lapita. Questi con movimento ardito, dopo essere balzato all'improvviso sul dorso del centauro, su cui poggia con forza il ginocchio destro,[3] dopo avere tratto a sè con la sinistra, pei capelli, il capo ed il torso dell'avversario, gli vibra d'alto in basso il forte colpo di punta (fig. 4).[4]

Fig. 2. Prima veduta particolareggiata dell'ariballo.

Il tema della centauromachia, così noto a noi da tanti monumenti attici, specialmente degli anni anteriori alla metà del secolo v, epoca in cui si ha la pittura polignotea del Theseion ateniese (Pausania, I, 17, 2), che molto influsso dovette esercitare nelle rappresentazioni analoghe posteriori, è qui trattato in modo del tutto singolare ed è, cosa degna di essere notata, una vera eccezione nella pittura ceramica del IV secolo, al qual secolo appartiene il nostro vasetto.

Ed invero di rappresentazioni vasculari alludenti alla lotta tra Lapiti e centauri

[1] Non saprei come identificare l'oggetto posto sotto le zampe anteriori del giovane centauro.

[2] In una metopa del Partenone a Londra (MICHAELIS, *Der Parthenon*, t. 3, n. VII) il centauro che è preso alla gola da un giovane Lapita, innalza la parte anteriore del corpo con mossa corrispondente a quella del centauro barbuto e ferito del nostro ariballo; solo il torso umano nella metopa è presentato di pieno profilo.

[3] Completamente, o quasi, è andata distrutta la gamba sinistra la quale poggiava a terra. Noto poi l'avanzo del petaso sotto la nuca del giovane.

[4] Per tale gruppo posso indicare qualche analogia di espressione di lotta in due metope del Partenone. In una (MICHAELIS, *Der Parthenon*, t. 3, n. III a Londra) il Lapita ha già appoggiato la gamba destra sulla parte posteriore del centauro e stende il braccio destro; nella seconda (ivi, t. 4, n. II, al Partenone) nel gruppo diretto da sinistra verso destra il centauro è piegato sotto il peso del Lapita che lo stringe al collo con la mano afferrandogli la barba e tenendo piegata la gamba sinistra sul dorso, la destra tesa a terra. Nel fregio di Figalia (BAUMEISTER, *Denkmaeler*, t. XLIII, 1469) il gruppo, un po' analogo a quello di quest'ultima metopa, è in direzione inversa, come nell'ariballo. Di più ivi il centauro non è curvo sotto il peso dell'avversario.

ed al rapimento di donne da parte di questi, chè tale, come ben chiaro appar[illegible] chiunque, è il contenuto dell'ariballo, non saprei citare tra la produzione attica del IV secolo altro che un cratère proveniente dalla Beozia edito [illegible] *und sicilische Vasenbilder*, t. 35). Ad altro mito appartengono invece le due pelikai dell' Eremitaggio (*Compte Rendu de la Comm. de St. Pétersbourg, Atlas*, 1866, t. [illegible] e 1873, t. [illegible], ove pure un centauro è in atto di rapimento di donna, il [illegible] Eurizione già sotto la minaccia dei colpi di clava di Eracle (Igino, f. [illegible]

Ma da questi tre vasi simili tra di loro pel concepimento dell'azione[1] si st[illegible] completamente l'ariballo. I motivi delle donne rapite da centauri in occ[illegible] nozze di Piritoo ed Ippodamia[2] si possono seguire fin dalle rappresentazioni del V secolo. Ai primi decenni di questo secolo appartiene infatti la Kelebe fiorentina (Heydemann, *III^{tes} hall. Winckelmannsprogramm*, t. 3, 1) di stile severo in cui la presenza e della donna caduta (Ippodamia) e del vaso usato come arma dal centauro allude chiaramente al banchetto nuziale di Piritoo come occasione della lotta dei Lapiti coi centauri.

Seguono per ordine di tempo i frammenti di stamno berlinesi polignotei [illegible] composizione del frontone del tempio di Olimpia in cui ai selvagg[illegible] esseri semi-equini con ogni sforzo e con ripugnanza contrastano l[illegible] Seguono le metope del Partenone; anche lì la lotta è accanita tra le rapite ed i [illegible]tori ed è con gli stessi accenti dell'altra opera plastica di pochi anni an[illegible] frontone di Olimpia. E la medesima concezione dell'arte attica di Polignoto e di Fidia

si ha nelle centauromachie del tempio di Figalia e dell'heroon di Giölbaschi-Trysa a quell'arte inspirate.

Un soffio di arte nuova spira dalla leggiadra pittura su fondo di tazza (*C. R.*, *Atlas*, 1869, t. 4, 13) dell'Eremitaggio, condotta secondo lo stile del pittore Midia. Quivi il rapimento della donna da parte del centauro si trova ingentilito. Come riscontro al rapimento delle Leucippidi da parte dei Dioscuri dell'idria di Midia, la donna afferrata dal centauro con bel movimento nulla perde del suo elegante aspetto esteriore e non con violenza tenta di svincolarsi dal suo rapitore. Anzi questi pare che non susciti in lei il senso di ribrezzo espresso nelle altre rappresentazioni dell'unione di centauro e di donna, perchè verso di quello è diretto lo sguardo di quest'ultima.

Fig. 3. Terza veduta particolareggiata dell'ariballo.

Ma, come ad ognuno ben facilmente è palese, questo annullamento di ferocia e di violenza, d'impeto bestiale nel centauro e di ripugnanza nella donna, è del tutto rappresentato dal gruppo centrale della nostra pittura. Qui siamo ben lontani dagli agitati gruppi del frontone di Olimpia! Eppure lo schema è quello noto a noi già da monumenti anteriori.

Non dissimile doveva essere il gruppo nella composizione originaria a cui apparteneva il bel frammento di skyphos del Museo archeologico di Firenze (*Journal of Hellenic Studies*, volume delle tavole, t. 3). Quivi la dea Iride, che è posta rispetto ai mostri semi-equini in relazione identica a quella rispetto ai bestiali Sileni nella nota tazza di Brigo (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 47, 2), doveva essere aggruppata col centauro di sinistra, verso cui volge spaventata lo sguardo, nello stesso schema offertoci da varie altre rappresentazioni.[1]

Nel frontone di Olimpia il centauro ha afferrato la donna[2] con ambo le zampe anteriori stringendola come in una morsa di tanaglie; la rapita con gran forza ributta indietro con le mani il volto bestiale e villoso del rapitore.

[1] Si confronti pure per la pittura di stile severo un'idria londinese (*Mon. d. Inst.*, v. IX, pag. 13-14), in cui tutti e i centauri caduti sulle zampe anteriori non stringono di essere la donna che è Deianira.

[2] Le lettere I e K nella ricostruzione anteriore a quella del Treu, N' e O' in quella di questo dotto (*Jahrbuch d. Inst.*, 1888, t. 5-6).

Altra analogia ci è data dal gruppo di Dessameno e di Deianira su stamno di Sant'Agata dei Goti (Millingen, *Peintures de vases*, t. [illegible]).

In una metopa del Partenone, ora al Louvre (parte sud, Michaelis, *Der Par[illegible]thenon*, t. 3, n. X), si ha pure lo schema del gruppo; mancano tuttavia le teste ed il braccio destro del centauro e la gamba sinistra della donna per dare un' idea completa di questo forte simplegma corrispondente a quello del nostro ariballo, con la variante della lotta da parte della rapita che, distesa la gamba destra, si avanza con la sinistra la quale esce nuda.

Variato si trova questo schema nello stamno londinese di Polignoto ([illegible] *Lincei*, v. IX, t. 3) e nel cratere viennese (*Arch. Ztg.*, 1883, t. 18), in cui il centauro è ancora in corsa; e già trasformato e posto in direzione inversa è nel cratere da Anzi del Museo britannico (*Brit. Mus. Cat.*, v. IV, F, 272; *Mon. d. Inst.*, 1854, t. 16). Un'altra variante dello schema si ha nella pelike dell' Eremitaggio (*C. R., Atlas*, 1873, t. [illegible]) in cui Eurizione tiene sollevata Deianira, che presenta più che analogia, identità con la donna rapita sul nostro ariballo per quel che riguarda il movimento delle gambe.

[illegible]

Identico movimento è pure nel fondo di tazza nello stile di Midia, in cui la donna presenta analogie ancor maggiori con quella dell'ariballo pel moto della testa e del braccio sinistro, inteso a sollevare con grazia il lembo del mantello. Il rapitore della tazza è, per quanto appare da ciò che è rimasto del volto, ancora barbuto (fig. [illegible]).[1] All'ingentilimento perfetto del gruppo, che pur risale ad uno schema di lotta [illegible] il contrasto tra un essere selvaggio ed una delicata figura femminile, ingentilimento prodotto non solo da ciò che sinora ho osservato nell'attitudine della donna [illegible] anche dall'aspetto giovanile del centauro, grazioso adolescente, al cui [illegible] si è aggiunto il corpo di focoso cavallo,[2] e dall'azione non brutale delle sue mani

[1] [illegible]

[2] [illegible]

contribuisce anche la presenza dell'Eros, dell'inevitabile Eros in questi vasi degli ultimi tempi della ceramica attica. Esso precede il gruppo verso il quale rivolge lo sguardo, quasi a notare un sentimento amoroso, delicato e non bestiale nel centauro verso la leggiadra donna, sentimento non estraneo a questa e che pare in lei svegliarsi all'abbraccio del bel giovane biforme.

Niun cenno, per quanto io sappia, v'è nella tradizione scritta di una corrispondenza di affetto di una donna verso un centauro, nè io sarei incline a vedere in questo nostro vasetto una prima prova della esistenza di un mito accennante a tale corrispondenza. Pertanto ritengo essere prodotto del capriccio del ceramista, ma più che del capriccio, del gusto dell'epoca, questo gentile accoppiamento di un essere semi-equino con una donna.

Il tema principale,[1] e pur sempre variato sotto tanti aspetti, non solo in questi piccoli vasi destinati al *mundus muliebris* del IV secolo, ma anche nella restante produzione ceramica dello stesso secolo, è dato dalla bellezza femminile indissolubilmente connessa con l'elemento erotico. A tale intento si rappresentavano o generiche scene amorose o si sceglievano miti che ben convenivano con questo supremo scopo decorativo, o si adattavano miti, dando loro certi aspetti consoni a questa tendenza.[2]

Tutto viene ingentilito, mutati i gusti degli Ateniesi e sorta l'arte del IV secolo preludiante a ciò che sarà d'idilliaco nell'arte alessandrina. Ed invero qui si hanno i germi dell'idillio dell'età ellenistica; quella figura di centauro bellissimo, Cillaro, della cui bellezza e del cui amore verso la centauressa Ilonome canta Ovidio (*Metamorfosi*, XII, v. 393 e segg.) inspirandosi a modelli anteriori alessandrini, non viene alla nostra mente nel vedere il giovane e delicato centauro dell'ariballo berlinese?

Nè deve far meraviglia in questa età l'apparizione di tali forme graziose e la espressione di tali delicati sentimenti, quando si pensi alla famiglia dei centauri di Zeusi,[3] quando si ponga mente all'ingentilimento tanto spinto della figura del satiro,[4] così simile nella concezione a quella del centauro, per opera di Prassitele.

E però questo tipo di centauro è assai più lontano da quello dell'età di Polignoto e di Fidia che non sia dalle figure ellenistiche concepite ed espresse con

[1] Nei vasi del IV secolo si ha poi una certa predilezione anche per le rappresentazioni tutt'altro che erotiche del ciclo eleusinio.

[2] Così la violenta lotta di Peleo e di Tetide è trasformata in una sorpresa operata da parte di un giovane in mezzo ad un gruppo di giovani donne al bagno nella nota pelike da Camiro (SALZMANN, *Nécropole de Camiros*, t. 58).

[3] LUCIANO, *Zeusi*, 4. È noto come lo stesso spunto della pittura di Zeusi sia nel musaico di Villa Adriana a Berlino (*Mon. d. Inst.*, v. IV, 50 = BAUMEISTER, op. cit., fig. 941).

[4] Così su vasi del IV secolo appare l'ingentilimento delle forme satiresche, cito per esempio l'idria londinese edita in *Brit. Mus. Cat.*, v. III, t. 9. Per rappresentazioni anteriori si vedano i due satiri fanciulli su due bellissime oinochoai di Atene (*Bull. de corr. hell.*, 1895, pag. 98, fig. 3 e 4).

un sentimento idilliaco, come sarebbero le figure note dalle copie di Aristea e Papia.[1]

E che questi germi dell'arte ellenistica, non parlo già delle forme per le quali è evidente la figliazione di quest'arte dall'anteriore, ma del concepimento e del sapore delle varie composizioni, siano già in opere dal IV secolo, vedrei confermato anche da un altro monumento del tutto contemporaneo al nostro vasetto, dall'ariballo berlinese edito dal Winnefeld (in *Festschrift fuer Benndorf, Gigantenkampf auf einer Vase in Berlin*, t. I, pag 72-74) ove la figura del gigante non è più la solita di guerriero della ceramica anteriore a forma intieramente umana, ma ha già assunto la forma anguipede del tutto analoga a quelle note del fregio di Pergamo.

Già a proposito di un ariballo da Markopoulo, ora al Louvre, il Milchhoefer in un suo articolo assai ricordato e che grande influsso ha prodotto sulle determinazioni cronologiche di gruppi di vasi attici,[2] diede un elenco degli ariballi a lui noti mediante pubblicazioni di stile cosidetto bello e di decadenza dividendolo in due serie, la prima comprendente quattordici numeri, la seconda più numerosa, che s'inizia con vasi dipinti secondo lo stile dell'idria di Midia. Ben più recenti sarebbero gli ariballi che seguono, in cui comincia a trionfare la policromia ed accanto ai quali ben può essere posto il nostro berlinese che, come ho avuto campo di osservare a Berlino, si avvicina pel disegno assai e all'ariballo con gigantomachia già sopra citato ed all'altro ariballo berlinese più piccolo, con amazzonomachia posto dal Milchhoefer al n. 27 del suo elenco.[3]

È cosa notissima come quest'ultimo vasetto, con gli altri che seguono [illegible] più negligenti nei tratti del disegno, sia stato posto dal Milchhoefer ancora negli ultimi decenni del quinto secolo, e ciò secondo la perentoria frase di questo dotto che, avvalorata da varie considerazioni, parve, ed è sembrata fin quasi adesso legge alla maggior parte degli archeologi, che alla fine del V secolo dovesse aver avuto termine la produzione vasculare attica. Anche il Winnefeld nel 1898, pubblicando l'ariballo della gigantomachia, ne poneva la esecuzione allo scorcio del V secolo, o ai primi albori del seguente.

Ma nuove scoperte e nuove pubblicazioni hanno fatto in questi ultimi anni ridiscendere nel secolo IV, in cui più di un ventennio fa si poneva la [illegible] di tanti prodotti ceramici, alcune serie di vasi e contribuiscono a far conoscere la persistenza per parecchie decine d'anni, sino alla trasformazione della civiltà ellenica in ellenistica, delle fabbriche ceramiche di Atene, con forme [illegible]

[1] [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible]

rimento di un'arte, in modo febbrile sviluppatasi nel secolo antecedente, ma pur non prive di interesse per sè stesse e talora manifestanti qualche lato di originalità davvero encomiabile.

La scoperta di vasi dal suolo di Alessandria e la pubblicazione di un'idria da questa città proveniente e di certo posteriore al 332 a. C. condussero il Furtwaengler a determinare meglio di quello che si era fatto per l'innanzi l'età in cui dovettero essere eseguiti vasi già noti prima da varie pubblicazioni e provenienti per la maggior parte dalla Crimea, ed a ritenerli eseguiti nei decenni anteriori alla fondazione di Alessandria o contemporaneamente a questa.[1]

Tutto ciò, unitamente ad argomenti già da tempo enunciati dal Robert,[2] e, più che gli argomenti di questo dotto, il testo esplicativo del Furtwaengler alla pubblicazione *Die griechische Vasenmalerei*, debbono far ritenere esagerate assai le date espresse dal Milchhoefer e nel caso nostro, quella del 440 a. C. sostenuta da questi per la esecuzione dell'idria di Midia e far ammettere che la distanza di quest'idria dalla sua compagna trasportata nella nuova città di Alessandria sia minore assai di un secolo.

Ammettendo per varie considerazioni, che sarebbe fuor del tema qui enunciare e che sono già espresse in altro mio scritto,[3] che la data di esecuzione del gruppo dei vasi di Midia debba coincidere con l'ultimo decennio del V secolo,[4] si debbono ritenere come posteriori a questo secolo quei vasi che ci presentano lo sviluppo dallo stile di Midia e quasi tutti quegli ariballi della seconda serie del Milchhoefer, nella quale dobbiamo mettere il nostro.[5]

Il nostro ariballo ha un largo uso di bianco e di doratura, qualità questa che egli possiede in comune coi prodotti ceramici del IV secolo. Ma questo uso di bianco, di oro, di altri colori, questo policromia infine ha un carattere meramente decorativo

[1] Si veda per l'idria di Alessandria la t. 40 ed il testo relativo nell'opera di Furtwaengler e Reichhold. Per gli altri vasi si vedano le tavole 68, 69, 70, 79, 87 ed il testo della stessa opera.

[2] *Marathonschlacht*, 1895, p. 73 e seg. Il Robert pone l'idria di Midia verso il 420, così il Furtwaengler nel testo alle tavole 8 e 9 dell'opera citata, nelle quali tavole è l'esatta riproduzione di detta idria.

[3] *Roemische Mittheilungen*, 1906, fascicoli 1 e 2.

[4] Il Furtwaengler (testo alla *Gr. Vas.*, t. 78) osserva che al Museo di Micono nelle tombe delie, anteriori immediatamente alla grande purificazione del 425, mancano i vasi dello stile di Midia, i quali debbono essere pertanto presupposti posteriori a tale anno.

[5] Fra i vasi derivati dal ciclo di Midia è da menzionare specialmente il cratere palermitano di Faone (FURTWAENGLER e REICHHOLD, t. 59), che col Furtwaengler porrei verso la fine del primo decennio del IV secolo, ma che, al contrario del Furtwaengler, non ascriverei alla mano di Midia. Un artista quale è l'autore dell'idria londinese non credo che degenerasse talmente da diventare un artigiano quale si palesa l'autore del cratere palermitano, ove è evidente la riproduzione meccanica non più sentita con coscienza artistica di dati motivi. Fra gli ariballi derivati da Midia noto poi i seguenti (*Journal of Hell. St.*, 1890, t. 4; BENNDORF, op. cit., t. 31, 4; *Bull. nap.*, vol. III, t. I, 3, 4; FURTWAENGLER e REICHHOLD, op. cit., t. 78, 1; *Arch. Anz.*, 1890, pag. 36; *Ann. d'Inst.* 1857, t. A; *C. R., Atlas*, 1870, t. V, 18), che mostrano, al pari del nostro ariballo, un largo uso di vernice bianca e di doratura.

rispetto all'assieme del vaso; il ceramista non cerca di porre la vernice bianca su tutte le tenere carni femminili e di colorire tutti i mantelli e le vesti, ma pone questo sopraccarico di tinte nel centro della pittura con l'unico intento di coordinare questa policromia con l'aspetto generale del vaso. È pertanto una policromia di convenzione, ma non di convenzione pittorica come è nella pittura ceramica a figure nere, bensì di convenzione decorativa.[1] E per questo essa, unitamente al disegno più trasandato [illegible] alla trascuranza nel concepimento delle scene rappresentate, è un segno di decadenza della pittura ceramica attica.

Questo principio decorativo conduce poi ad un uso misto di figure disegnate e di figure a rilievo. Notissimi esempi di questi prodotti di genere misto, plastico e disegnatorio, sono la idria della gara di Posidone e di Atena (*C. R.*, *At*[illegible], t. I), l'ariballo di Xenofanto (*C. R.*, *Atlas*, [illegible], t. IV). All'uso misto rappresentato dall'idria e dall'ariballo suddetti si deve considerare come sviluppo ulteriore l'uso esclusivo di figure in rilievo tutto attorno al corpo dei vasi, uso che si può osservare su prodotti che, con modelli puramente attivi, possono essere usciti da fabbriche di diverse località, quali la idria di Lampsaco,[2] quella di Cuma (*C. R.*, *Atlas*, 18[illegible], t. III),[3] quali i piccoli ariballi per lo più con scene tolte dal ciclo troiano.[4]

La ceramica attica viene così trasformata: non più si hanno opere eminentemente disegnatorie in cui molto deve cimentarsi l'abilità decorativa del ceramista, ma si hanno opere di puro carattere plastico in cui la maggior difficoltà proviene dalla formazione delle poche matrici contenenti l'impronta di determinate scene o

[1] [illegible] tra di loro: nel cuscino [illegible] della donna nuda [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible]

[4] [illegible]

di parte di scene da cui facilmente si potevano trarre i rilievi voluti per decorare i vasi.[1]

Con questo decade l'arte ceramica che, come arte pittorica, si può dire morta alla fine del IV secolo per cedere il campo a vasi puramente adorni di rilievi che, in grande numero e con varietà provenienti da varî luoghi si debbono riconnettere con diverse fabbriche a noi da tempo note, ed a vasi con ornamenti geometrici e naturalistici a colori giallo sudicio e bianco di creta sovrapposti a vernice.[2] L'età alessandrina col gusto così spiccato per oggetti di valore preziosi anche per la loro materia, con la predilezione nal vasellame domestico per ricchi recipienti di metallo, favorisce questa produzione varia e numerosa di vasi di argilla che, ben più modesti e ben meno costosi, potevano, coi loro rilievi ricoperti di vernice, rimpiazzare per la maggior parte delle persone il ricco vasellame di metallo cesellato riserbato solo ai pochi favoriti dalla fortuna.

Ad età ancor più recente dei primi anni del secolo IV debbono rimontare i vasi che formano tutto quel gruppo a sè, sulla cui essenza il Furtwaengler ha espresso giuste osservazioni ed al quale può ben appartenere anche il nostro ariballo: il così detto gruppo dei vasi di Kertsch.[3]

Per davvero alcuni di questi vasi sono un esempio di una rinascenza, ma di corta durata e ben presto intirizzita con forme convenzionali a causa dell'esaurimento al quale è come in balia l'arte ceramica attica. Tra i vasi migliori debbonsi notare principalmente quelli usciti dal tumulo di Jouz-Oba il quale, per aver dato il bel cratere a calice col giudizio di Paride e con l'incontro di Apollo e Dioniso (*C. R.*, *Atlas*, 1861, t. 3, 4) della fine del secolo V, serve a datare i prodotti migliori del gruppo nei primi decenni del secolo IV.[4]

Un ariballo con la uccisione della Sfinge proveniente da Cipro (*Journal of Hell. St.*, v. delle tavole, t. 81) manifesta assai i legami che uniscono lo stile di questi vasi, pur così peculiare come ha osservato il Furtwaengler, con prodotti ceramici

[1] Questo cambiamento radicale d'intenti nella decorazione dei vasi di argilla portò per conseguenza la pluralità di fabbriche. Giacchè non più solo in un centro di arte ceramica come Atene, ove lunghe e gloriose erano le tradizioni di quest'arte, dovevano essere questi vasi fabbricati ed adorni, ma, mercè il facile trasporto e la facile riproduzione delle matrici, gli stessi vasi potevano essere imitati in qualunque parte del mondo antico. Così ben a Lampsaco e a Cuma possono essere state fabbricate le idrie provenienti da queste due località, dovendosi tuttavia ammettere l'atticità delle matrici. Con ciò, se da una parte convengo col Reinach (op. cit., pag. 43) nel riferire l'idria di di Lampsaco ad una fabbrica locale, d'altro lato si deve ammettere la diretta figliazione di quest'idria da modelli attici, non associandomi al Brueckner (op. cit., pag. 11) che crede l'idria attica.

[2] Sul gruppo di vasi attici di quest'ultima tendenza si veda ciò che ne ha scritto il Watzinger (*Ath. Mitth.*, 1901, *Vasenfunde aus Athen*, pag. 68-102).

[3] Su questi vasi si veda anche Hauser (*Oesterr. Jahresh.*, 1903 - [illegible], pag. 94 e 95) che attribuisce date troppo recenti ad alcuni di essi.

[4] Due coperchi di tazza (Furtwangler e Reichhold, t. 68 - *C. R.*, *Atlas*, 1861, t. I), una pelike (FURTWANGLER e REICHHOLD, t. 69), un'idria (ivi, t. 70, 1), un ariballo (*C. R.*, *Atlas*, 1861, t. V).

In quest'ultima idria si ha un lavoro più policromo che disegnatorio tanto profusamente le figure sono ricoperte di colori e di doratura, in modo che le figure centrali producono quasi l'effetto di essere in rilievo.[1] Ed ancora più intirizzite nel disegno si mostrano altre pitture.[2] Si giunge pertanto con gli ultimi vasi di questo gruppo al 320 circa, mentre si deve porre, e per deduzioni sullo sviluppo della pittura ceramica e per raffronti fatti dal Furtwaengler con opere di altri rami dell'arte, la esecuzione dei vasi migliori di detto gruppo circa l'inizio del secondo quarto del secolo IV.[3]

Ora il nostro ariballo può benissimo, insieme con altri, trovare il suo posto in tale serie di vasi. La sua pittura mostra di essere stata eseguita in età più recente di quella dell'ariballo con la uccisione della Sfinge che, per essere di carattere ancora di transizione e per via di altri indizî, tra i quali l'uso delle denominazioni, frequenti nei vasi del V secolo ed eccezioni in quelli del successivo, si deve porre in età antecedente a quella dei vasi migliori della serie.

Nella pittura dell'ariballo berlinese si è mantenuta una figura che chiaramente mostra di appartenere ancora, pel modo col quale è trattato il suo panneggiamento, alle pitture del ciclo di Midia: la donna cioè in atto di stupore a sinistra della scena. A causa pertanto di tale figura il dipinto dell'ariballo è un esempio di carattere misto come quello dell'ariballo da Cipro con Afrodite ed Anchise (*Journal of Hell. St.*, 1890, t. 4) in cui le figure ben palesano la derivazione per le caratteristiche vesti trasparenti a linee sottili e dense dalle gentili figure dei vasetti del gruppo di Midia.

L'atteggiamento di questa donna, ferma di fronte con lo *Spielbein* un po' discosto dalla gamba di appoggio e col caratteristico vestito a linee fitte, appare su varie pitture del gruppo di Midia, nella Lipara della zona inferiore dell'idria di questo ceramista, in donne su quattro coperchi di tazza editi nel *Bullettino napolitano* (v. V,

[1] Debbo notare la differenza enorme del rendimento delle teste di profilo e di prospetto. In quelle i tratti sono allungati, delicati e direi evanescenti, mentre l'occhio è tondeggiante e sbarrato; in queste la forma del viso è tonda e schiacciata ed i tratti sono resi con grande forza, accentuati, espressi con grande ricchezza di linee e col naso corto e grosso ad ampie narici. A ciò si unisce un aspetto diverso nelle figure di profilo e di prospetto; queste ultime hanno sempre, ma più esagerato, quel carattere di solidità plastica notata nei più begli esemplari della serie e formano un deciso contrasto con le prime dagli indecisi contorni, dalle forme allungate.

[2] Due idrie (1ª da Creta, *Journ. intern. d'arch. num.*, 1901, t. 14; 2ª da Santa Maria di Capua, FROEHNER, *La collection Tyszkiewicz*, t. 9, 10), due ariballi da Apollonia di Tracia (FROEHNER, *Burlington Club*, *Cat. of cer. art*, 1888, n. 18-19). E specialmente di decadenza è la pittura su anfora apoda già in Atene (DUMONT-CHAPLAIN, *Les céram. de la Grèce*, v. I, t. 38-39).

[3] Questo verrebbe corroborato a mio avviso dai confronti con le anfore panatenaiche datate. Di queste anfore quelle edite dal de Witte nei *Mon. d' Inst.* (v. X, t. 47 a-48 a-48 e, 2-g, 11) comprendenti lo spazio dal 336 al 313 non possono essere considerate se non in rapporto coi vasi più recenti e più stilizzati della serie. Ora queste anfore nelle figure dei lati posteriori mostrano del tutto i caratteri di esaurimento che si notano in detti vasi: esagerazione enorme della muscolatura, mancanza di proporzioni tra le varie parti del corpo onde o la testa in confronto del poderoso corpo è del tutto meschina (t. 48, e, 2 e corridori t. 48, e, 3) o le figure assumono un aspetto allungato coi tratti e con l'occhio come nelle figure dell' idria di Alessandria, e del volto di prospetto col contorno del tutto ovale eomc nel vaso edito da Dumont e Chaplain.

t. 1, n. 5; v. I, t. 3; *n. s.*, v. II, t. 2; *n. s.*, v. II, t. [illegible], nell'idria [illegible] nello stesso *Bullettino* (*n. s.*, v. VI, t. 4), in due gentili vasetti, in una oinochoe di Atene (*Ann. d. Inst.*, 1879, t. N), nella lekythos ariballesca di Berlino (*Arch. Ztg.*, [illegible] t. 10)[1] e più tardi nell'ariballo di Carlsruhe (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 78, 1). È uno schema che si può rintracciare anche in altri vasi di altro indirizzo (es. vaso di Talos; lutroforo di Capo Sunio edito in *Arch. Ztg.*, 1882, t. V), ma che con le caratteristiche proprie del ciclo di Midia, ove esso è assai noto, riappare nel più tardo ariballo berlinese.

Nella serie suddetta di vasi del IV secolo si hanno invece i migliori raffronti per la donna rapita dal centauro e per l'Eros.[2]

L'Eros volante ci offre uno schema che è ovvio assai nella ceramica attica [illegible] italiota ad indicare il dio giovinetto. Fin da una lekythos a fondo bianco ed a figura nera di Atene (Rayet e Collignon, op. cit., fig. 83) e dal tondo interno di tazza di Caerilione del Museo di Firenze (*Museo ital.*, v. III, t. [illegible]), in [illegible] po' mutato in ragione dello spazio perchè le gambe ivi sono rese un po' [illegible] si può osservare questo schema, che del resto è frequentissimo, il più frequente ad indicare il dio giovinetto, sia nella stessa direzione come è nell'ariballo berlinese, sia in direzione inversa, nella ceramica del IV secolo attica e nella italiota.

Già sopra ho notato l'analogia vivissima del motivo presso la bianca figura femminile rapita dal centauro con quella pure da un centauro afferrata su [illegible] dipinta nello stile di Midia e pure ho citato la pelike di Pietroburgo [illegible] di Deianira in cui questa ha la stessa positura delle gambe come nella donna del nostro ariballo. Questo schema è frequente in figure su vasi del IV secolo; potrei citare i seguenti: pelike di Peleo e Tetide da Camiro,[3] idria berlinese (*Élite cér.*, v. IV, t. 5), anfora dell'Eremitaggio con Europa sul toro[4] (*C. R.*, *Atlas*, 1870, t. V, [illegible]).

[1] [illegible] È lo stesso motivo che appare nel [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible]

[4] [illegible] 1870, t. V, 4 [illegible]

E la stessa figura dell'ariballo rammenta, se non nel movimento delle gambe, nel suo aspetto generale, nella positura delle mani, nell'atteggiamento del volto la figura di donna su piccolo ariballo berlinese inseguita da Apollo (n. [illegible], *Arch. Ztg.*, 1878, t. 21, 3). Questo ariballo è un pretto *pendant* all'altro già citato pure di Berlino edito nella stessa tavola dipinto nello stesso stile, stile che, usato in una pittura su superficie più ampia, appare nell'ariballo da me edito.

Infine lo stesso motivo della donna rapita appare in un prodotto di un'altra arte, strettamente connessa con l'ellenica, in uno specchio etrusco proveniente dal sepolcreto gallico di Montefortino (Brizio, *Mon. dei Lincei*, v. IX, pag. 703, fig. [illegible]. Ivi la donna è nuda e, come nel nostro ariballo, rivolge il viso verso il suo giovine rapitore.

Con l'ariballo già citato, edito da Winnefeld,[1] col quale a mio parere presenta analogia di esecuzione, può il vasetto da me edito essere posto a confronto coi vasi migliori della serie di cui sopra è cenno. E tra questi vasi giudicherei come di poco anteriori al nostro quelli che ho creduto esempi migliori di tale indirizzo di pittura ceramica, cioè i due coperchi di tazza e due pelikai (disegnate di nuovo dal Reichhold) dalla Crimea e la pelike da Camiro, la quale ultima in special modo ha affinità maggiori col nostro ariballo. Ed all'anteriorità di questi vasi sono indotto dalla considerazione di un incipiente, quasi insensibile intirizzimento in alcune figure (Lapita, donna rapita, Eros) che già più non mostrano quell'arditezza e quella facilità di linee per cui si debbono ammirare i suddetti prodotti ceramici, ultimi capolavori di questo ramo dell'arte attica.

Credo pertanto giustificato porre la esecuzione dell'ariballo presente tra il 370 ed il 360 a. C.

Bologna, giugno del 1906.

PERICLE DUCATI.

[1] Avremmo forse un riscontro simmetrico derivato dal medesimo originale all'ariballo berlinese in un ariballo del Museo Britannico? Questo secondo ariballo inedito (*Brit. Mus. Cat.*, v. III, E. 701) rappresenta Artemide (in bianco) che lotta contro un gigante, mentre a sinistra è un secondo gigante.

LA PRESUNTA BYBLIS DI TOR MARANCIA.[1]

(Tav. II-III).

Fra i monumenti più insigni scoperti in Roma negli scavi di Tor Marancia, cominciati nel 1817 per ordine di Marianna di Savoia duchessa dello Sciablese,[2] sono alcuni dipinti che rappresentano donne delle antiche leggende greche contrassegnate coi nomi e rinomate per infami passioni amorose.

La prima notizia che ne uscì per le stampe fu data dal Guattani (*Mem. encicl.*, VI, pag. 119 e seg.): seguono in ordine cronologico, senza contare le guide minori, i cenni di Giuseppe e Alessandro d'Este nella loro Guida del Museo Vaticano (1821), del Pistolesi nel III volume del *Vaticano Illustrato*, (1829, pag. 98), del Gerhard nella *Beschreibung* del 1834 (II, 2, pag. [illegible]), di Raoul-Rochette nelle *Peintures antiques inédites* (1836, pag. 397 e seg.), del Nibby nella *[illegible]* [illegible] II, pag. 244), e ancora del Platner nella *Beschreibung* del 1843 (pag. 204), i quali tutti parlano di cinque figure di donne: Mirra, Pasifae, Scilla, Fedra, Canace. Invece il Biondi nella narrazione e nell'illustrazione degli scavi nei *Monumenti Amaranziani* descrive (pag. 24) e riproduce (tav. VII) una sesta figura di donna, la quale è senza nome, e che egli cerca dimostrare essere una Medea che medita l'uccisione dei figli. Dopo la sua grandiosa pubblicazione, rimase quasi assodato che le [illegible] di Tor Marancia fossero sei: cinque ben distinte coi loro nomi, e per la sesta anonima, messa da parte l'interpretazione di Medea e quella di Giocasta, riferita dal

[1] Il contenuto di questo articolo [illegible] dell'Istituto Archeologico Germanico in Roma.

La pittura [illegible] nell'opera [illegible] delle [illegible]

[2] Marianna di Savoia [illegible] 1817 [illegible] di Tor Marancia [illegible]

[illegible] Museo Vaticano [illegible]

Pistolesi (loc. cit.) come una comune diceria, il Dilthey, fondandosi su ragioni di analogia con questo e con altri dipinti, propose quella di Byblis (*Ann. Inst.*, 1869, pag. 63 e *Rhein. Mus.*, 1870, pag. 156), la quale, secondo la leggenda, essendosi innamorata del fratello Kaunos, e da lui respinta, aveva finito i suoi giorni con l'appendersi ad un laccio. Anche Helbig si accosta a questa interpretazione e la riporta senza discussione nel suo *Führer in Rom* (II, pag. 169).

Or come avvenne che le cinque figure, vedute e descritte negli anni più vicini alla scoperta dal Guattani al Platner, diventarono *sei* per il Biondi e per tutti quelli che lo seguirono?

Ci troviamo qui dinanzi ad un errore di fatto, uno di quegli errori non unici nè rari nel campo degli studi, che, commesso una volta da un uomo di autorità riconosciuta, viene inavvertitamente raccolto e ammesso come verità da quanti seguono ciecamente le sue orme. Le così dette eroine trovate negli scavi di Tor Marancia sono soltanto cinque: la sesta anonima non ha nulla a che fare con esse nè per il tempo, nè per il luogo della scoperta; perchè essa fu trovata nell'anno 1810, nella tenuta di San Basilio, a quattro miglia circa da Roma, presso la via Nomentana.

La più antica menzione di questa pittura è quella di G. A. Guattani nel 1820,[1] e la prima descrizione è di Giuseppe ed Alessando d'Este nell'*Elenco degli oggetti esistenti nel Museo Vaticano* pubblicato nel 1821. In questa guida od elenco, enumerando i monumenti antichi esposti nella seconda stanza dell'appartamento Borgia, subito dopo l'affresco delle *Nozze Aldobrandine*, i due compilatori al n. 10 (pag. 25), sotto il titolo di « Musa o Ninfa », così scrivono:

« Allo stile ond'è eseguito, ed al colore del panneggio, si ravvisa in questo dipinto un'opera antica che ricorda il più bel tempo delle Arti; desso sembra una Musa o Ninfa, rinvenuta nell'anno 1810 in uno scavamento fatto in vicinanza della via Nomentana circa quattro miglia lontano da Roma nella tenuta di San Basilio. Oltre questa pittura furono trovati altri frammenti di stucchi e pitture, le quali decoravano le pareti di una camera di nobile edificio, la più conservata delle quali è la descritta ». E, subito dopo queste parole, i medesimi autori passano a descrivere ai n. 11-15 le cinque eroine, delle quali notano espressamente che furono trovate a Tor Marancia nello scavo del 1817. Lo stesso fanno Gerhard, Nibby, Platner nelle opere citate, i quali pure descrivono separatamente la figura anonima di San Basilio e poi le eroine di Tor Marancia.

Sarebbe desiderabile offrire a riprova qualche documento originale che si riferisse allo scavo di San Basilio e all'entrata dei frammenti dipinti nei Musei Vaticani;

[1] Nell'opera *I più celebri quadri dell'appartamento Borgia*, tav. II.

ma tra le carte dei fratelli D'Este, poche e disordinate, pervenute alla Biblioteca Vaticana, non mi fu dato rintracciare in proposito alcuna relazione o memoria. Soltanto in una carta del 21 giugno 1811 (cartella n. 23), trovasi menzione di uno scavo aperto il giorno prima nella tenuta di San Basilio, scavo che aveva condotto alla scoperta di una tomba; ma la differenza di un anno fra la data di questo scavo e quello indicato per la pittura, e il non esservi cenno nella carta di alcun dipinto, non permettono di stabilire un qualsiasi rapporto fra lo scavo e la pittura. Ma in appoggio all'argomento principale esposto, altri argomenti secondari scaturiscono dal confronto di questa figura con le eroine.

La pittura di San Basilio (vedi tav. III) rappresenta una giovane donna ritta sul fondo color mattone bigio, che volge leggermente a sinistra, e da questa parte prende luce. Ha carnagione rosea, capelli biondi divisi sulla fronte da una scriminatura, mentre alcune ciocche sono ripiegate e annodate sulla sommità del capo, ed altre ricadono sulle spalle e davanti sugli omeri: veste un doppio chitone di color violetto-chiaro: porta armille omerali ad ambe le braccia, e un braccialetto al polso della mano sinistra. L'omero sinistro aderisce al busto e l'avambraccio è ripiegato attraverso il petto. Il braccio destro, dal gomito in giù, e tutto il goffo rigonfiamento del fianco destro sono opera di qualche inetto restauratore. Manca interamente la parte inferiore della figura sotto il ginocchio. L'atteggiamento composto della persona e l'espressione del viso, eretto e illuminato, sono propri di chi è in atto di tranquilla osservazione, con l'animo sgombro da ogni preoccupazione, e raccolto tutt'al più nella contemplazione di una scena di natura che l'attrae, ma non lo turba.[1]

La cosa è ben diversa nelle altre figure.[2] Vedasi, per esempio, Pasifae (tav. II [illegible]). Col braccio destro appoggiato alla vacca di legno, colla sinistra sul fianco, col capo leggermente inclinato e lo sguardo fisso verso terra, essa mostra in modo palese la veemenza della passione che la soggioga e la vergogna che invano la turba e la combatte. Similmente Scilla (tav. II-c): nella destra distesa lungo il fianco stringe la ciocca che ha tagliato fra i capelli del padre ed è in atto di riposo, ma il volto inclinato e lo sguardo fisso indicano una grave preoccupazione: essa guarda probabilmente dalla finestra il campo di Minos e pensa all'accoglienza che troverà presso di

[1] [illegible]

[2] [illegible]

lui la sua passione sfrenata e parricida. E più manifestamente ancora Mirra (tav. II-A) col corpo rivolto violentemente a destra, con la faccia e con gli occhi atterriti a sinistra, come fa chi è inseguito e teme di esser raggiunto, rappresenta efficacemente l'orrore del delitto commesso e la precipitazione della fuga.

Così in diverso modo le altre eroine Fedra e Canace: in tutte trasparisce alcunchè di tetro e di violento, come la passione che le soggioga e le trascina, e che le tiene ben lontane dalla figura di San Basilio.

Altre discrepanze ancor più evidenti risultano dal confronto delle figure nelle loro dimensioni, negli abiti e nell'esecuzione. La figura di San Basilio è considerevolmente più piccola delle altre. Basta confrontare negli originali l'altezza delle facce tra loro. Mentre le eroine misurano dalla punta del mento alla sommità della fronte da 7 ad 8 centimetri, la figura di San Basilio non raggiunge i 6 centimetri. Circa l'abito, quattro eroine vestono chitone e mantello, e Pasifae porta soltanto un chitone. Anche la figura di San Basilio non ha mantello; ma il suo chitone è diverso da quello di Pasifae: questo è un chitone semplice, quello è un chitone doppio con ampia rimboccatura succinta. Circa l'esecuzione, nelle eroine essa appare alquanto più trascurata, tanto nel colorito che predilige i contrasti tra il giallo, il rosso e il violaceo, quanto nel disegno: si confrontino, per esempio, le braccia e le mani come si vedono in Mirra e in Fedra e il braccio sinistro della nostra figura.

Queste differenze, prese ad una ad una, possono parere di scarsa importanza; ma, considerate insieme in rapporto alla questione, acquistano il valore di un vero argomento; per cui, supposto pure che s'ignorasse la diversa provenienza delle pitture, e che quella di San Basilio fosse mostrata con le cinque di Tor Marancia, un osservatore esperto e diligente noterebbe le incoerenze e dovrebbe proporsi il quesito, come mai una figura tanto diversa di espressione, dimensioni, disegno e colorito, potesse trovarsi dipinta con le altre sulle pareti della stessa stanza. Non ostante, ciò che non parrebbe possibile è realmente avvenuto, e per mezzo secolo si è creduto e asserito che le sei figure formassero un unico ciclo. Come e perchè questo errore?

Il Pistolesi stesso (loc. cit., pag. 98) ne dà la spiegazione, quando a proposito della figura di San Basilio ricorda che « taluni la supponevano Giocasta per vederla unita alle incestuose ». Questa figura infatti fu sempre esposta con le cinque eroine di Tor Marancia, sia nell'appartamento Borgia, sia nella Biblioteca Vaticana, e per di più in un riquadro della medesima altezza, chiusa nell'identica cornice, e sostenuta, forse fin dal principio, dal medesimo sostegno formato da un paio di grifi. Nessuna meraviglia perciò che qualche *cicerone* vivo e parlante la confondesse con le eroine, e che, nell'assenza di ogni indicazione scritta, l'errore fosse raccolto e divulgato nei *ciceroni* stampati. Solo può sembrar strano che il Biondi sia caduto in errore così

grave, egli che, per aver promosso e vigilato lo scavo di Tor Marancia e per a[illegible] assunto l'incarico di tesserne la narrazione, era più d'ogni altro in grado di riferirne con copia ed esattezza di particolari. Ma un tale errore non è difficile a spiegarsi quando si pensi che lo scavo di Tor Marancia, che diede luogo alla scoperta, è del 1817; che il Biondi, com'egli stesso narra, fu in quell'anno per qualche tempo assente da Roma e che l'ordine da lui dato di rilevare la pianta dell'edificio prima di chiudere lo scavo non venne eseguito, che egli dettò la sua narrazione — sono sue parole — *così come potè il meglio,* e che l'opera fu pubblicata soltanto nel 1843, quan[illegible] era già morto. Anche il testo, rimasto incompleto, e composto negli ultimi anni della sua vita, avrà risentito materialmente degli effetti della stanchezza e della vecchiaia: di qui la dimenticanza prima e la confusione poi.

Dopo di lui da nessuno fu avvertito l'errore. Solo il Dilthey parve sul punto di accorgersi. Confrontando egli (*Ann. Inst.*, 1869, pag. 62, nota 2) la pubblicazi[illegible] delle pitture di Tor Marancia di Raoul-Rochette con quella del Biondi, [illegible] avvertire che il primo discorreva di cinque figure, mentre il secondo ne des[illegible] veva sei, e perciò seguendo una sua congettura, o fidandosi dell'asserzione di qualche *cicerone* poco scrupoloso, spiegò la discordanza dei due testi con l'ipotesi che la sesta figura anonima « di lavoro meno franco e più sottigliato » fosse stata trovata dopo le altre cinque e aggiunta più tardi alla serie. Di questa spiegazione s[illegible] tentò il Dilthey e l'errore del Biondi rimase confermato e direi quasi consacrato dalla tradizione.

Così avvenne che una fanciulla o una giovane dama romana, forse la più intemerata e la più virtuosa, pel solo fatto di essere stata esposta in compagnia di cinque femmine scellerate, andò travolta nella stessa corrente d'infamia e fu ritenuta una disonesta suicida. Non sarebbe il caso di ripetere anche qui il proverbio: dimmi con chi pratichi e ti dirò chi sei?

Rimane perciò dimostrato per sempre che le eroine di Tor Marancia sono cinque e soltanto quelle conosciute coi loro nomi scritti sugli affreschi stessi: la sesta figura, collocata con esse in un quadro simile, non è e non può essere Medea, nè Byblis, ma si potrà chiamare ritratto di giovane donna trovato a San Basilio. Ed un ritratto può ritenersi, perchè le linee del viso e l'acconciatura non sembrano quelle convenzionali di un tipo ideale, e fanno pensare piuttosto ad una figura reale riprodotta dal vero.

Roma, 12 [illegible] 1909.

B. N[illegible]

SEPOLCRO E VILLA DEI FURII NEL TUSCULANO.

Nel 1667, o 1665, come vuole il Kircher,[1] avvenne un'insigne scoperta. *In sylva,* dice il Falconieri,[2] testimone contemporaneo del fatto, *quae ad eremum monachorum Camaldulensium pertinet, secus publicam olim viam, cuius vestigia adhuc supersunt, solo, imbrium copia, desidente, prodiderunt sese reliquiae veterum murorum e lapidibus quadratis, quos muros vestibuli olim fuisse dignoscitur, per quod ad monumentum ipsum patebat aditus... Conditorium in ipso topho excisum, in cuius medio sarcophagus erat quinque circiter pedum, lapide fastigiato opertus, cuiusmodi et aliae, ad duodecim, longe minores urnae in loculamentis ad utrumque conditorii latus positae.* Le iscrizioni, che si leggevano sulle urne e sopra i coperchi,[3] attestano che quello era il sepolcro dell'antichissima gente Furia.[4] Di esse, quelle scritte solamente col colore rosso andarono subito perdute e il Falconieri, sebbene si recasse pochissimo tempo dopo sul luogo della scoperta, non potè averne che una copia da un monaco dell'eremo, le altre incise furono da più archeologi copiate e prese a tema di erudite disquisizioni.[5] Ma, come era costume di quei tempi, niuno si curò di lasciarci precise indicazioni intorno al luogo del rinvenimento, e se ne perdette talmente la memoria che un secolo dopo l'abate Capmartin de Chaupy non potè in nessun modo rintracciare il sepolcro, sebbene si fermasse a tale scopo parecchi giorni a Camaldoli.[6]

Niun altro, che io sappia, si occupò in seguito di tale ricerca fino al Canina, il quale, fatti alcuni scavi per ordine del principe Borghese fra gli anni 1834-1840 ne pubblicò i risultati nella sua opera sull'antico Tuscolo nell'anno 1841. In questo lavoro l'instancabile ricercatore di antichità classiche si occupò anche del sepolcro dei Furii, ma non avendo fatto nessuna ricerca in proposito, dovette contentarsi di ripetere le notizie che intorno al medesimo aveano date il Falconieri, il Kircher, il Mattei, il Volpi. E fondandosi specialmente sulle notizie del Falconieri, nella carta

[1] *Vetus et novum Latium*, 2, 3.

[2] *Inscriptiones athleticae nuper repertae Romae 1668*. In *Thes. Antiq. Graec.* del GRONOVIO, VIII, col. 2348.

[3] C. XIV, 2700-2707. Della pianta del sepolcro fatta dal Kircher, ricopiata dal Volpi e dal Canina, è poco da fidarsi.

[4] Una di esse però riguardava un *Q. Turpleius*, se è vero che fu quivi rinvenuta, come attestano il Falconieri, il Kircher ed altri, contro Pietro Pollidori, che la dice ritrovata in altra villa dello stesso territorio di Frascati. V. C. XIV, 2750.

[5] V. RITSCHL, *De sepulcro Furiorum tusculano Disputatio grammatica*, Berlino, 1853.

[6] *Découverte de la maison de campagne d'Horace*, 2, 231.

topografica (tavola VII) che delineò del Tuscolo, di Frascati e delle ville adiacenti, segnò per mera congettura il sepolcro dei Furii all'estremo angolo sud-est dentro e vicino al muro di cinta che chiudeva il bosco dei PP. camaldolesi.

Ma l'anno appresso a tale pubblicazione il Canina stesso per incarico, a quanto pare, dal cav. Campana,[1] eseguendo uno scavo fuori del recinto del bosco dei Padri camaldolesi, ma molto vicino ad esso, oltre parecchi oggetti d'arte, trovò due colonnette, con le seguenti iscrizioni:[2]

1ª M · FOURIO · C · F · TRIBUNOS
[MILITA]RE · DE · PRAIDAD · FORTUNE · DEDET

2ª M · FOURIO · C · F · TRIBUNOS
MILITARE · DE · PRAIDAD · MAURTE · DEDET

Tale scoperta parve mostrare al Canina avere egli errato nel collocare il sepolcro dei Furii dentro il recinto predetto. Come spiegare però che il Falconieri, testimonio oculare, avesse scritto: *In sylva, quae ad eremum monachorum camaldulensium pertinet*, mentre le due colonnette iscritte erano state trovate fuori del recinto e su un'altra proprietà? Si fecero allora delle ricerche e si trovò che quel tratto di terreno, dove era avvenuta la scoperta, sebbene fuori del recinto di Camaldoli, pure era proprietà dell'eremo ed era stato per errore compreso in altre pertinenze, e come attesta il medesimo Canina, venne in tale occasione restituito ai PP. camaldolesi.[3]

Il Canina diede colpa del suo errore al Kircher, al Volpi ed al Mattei, i quali avevano indicato il sepolcro « come esistente entro il sacro recinto dell'eremo ».[4] E nella grande opera da lui pubblicata nel 1856 sugli *Edifizi antichi dei contorni di Roma cogniti per alcune reliquie*, nel vol. VI, tav. LXXX, riporta la medesima carta topografica del Tuscolo inserita nell'opera precedente, ma corretta rispetto alla ubicazione del sepolcro dei Furii, che colloca al di fuori del recinto dei PP. camaldolesi, in quel terreno medesimo dove furono trovate le due colonnette, aggiungendovi l'indicazione di *Villa dei Furii.*

[1] [illegible]

[2] C. XIV, 2577, 2578.

[3] [illegible]

[4] [illegible]

A supporre in quest'ultimo luogo la presenza non solo del sepolcro dei Furii, ma di una loro proprietà, il Canina fu mosso dal ritrovamento delle predette iscrizioni votive; e aggiunge che nel medesimo sito si trovò una bella statua di Giove in piedi, mandata al castello di Agliè in Piemonte, e un frammento di una statua antica di buonissima scultura col nome dello scultore Sesocle.[1]

Il Canina però non accenna a nessuna reliquia di edifici, che fossero scoperti in quella circostanza.

Che la presenza di quelle iscrizioni votive potessero attestare in quel luogo una proprietà dei Furii, l'avea, molto prima del Canina, avvertito il sommo Borghesi. Il quale, in una lettera diretta al cav. Campana, che gli avea comunicate le predette iscrizioni e chiesto se in forza di esse si potesse pensare ad una proprietà dei Furii, gli rispose con le seguenti parole: « Se il nostro Furio innalza la sua base non a Roma, ma al Tuscolo ed anzi in tanta vicinanza al sepolcro dei Furii, ben volentieri entrerò nella di lei congettura che ei lo collocasse in un suburbano della sua famiglia, ove riposavano le ossa dei suoi maggiori e che per conseguenza appartenesse egli pure alla medesima famiglia. Ed anzi può andarsi più oltre dicendo che nello stesso sepolcro ci ha forse memoria di lui ».[2]

Le ragioni del Borghesi sono di tal peso che non mi pare si possa ragionevolmente dubitare della presenza nel luogo predetto di un suburbano dei Furii. Ma dove sarà stata l'abitazione, la villa cioè nel senso stretto della parola? Come ho già avvertito, il Canina, parlando della scoperta delle iscrizioni dedicatorie, non accenna a ritrovamento di edifici. Ma in quelle vicinanze, dopo la pubblicazione della seconda opera di lui, si scoprirono vestigia di nobili edifici, che possono disputarsi l'onore di essere stati abitazione dell'illustre gente dei Furii o dei loro successori in quel possesso. Certo le iscrizioni e del sepolcro scoperto nel secolo XVII e delle colonnette ritrovate nel 1841, sono di tale alta antichità che può dirsi presso che impossibile di ritrovare un edificio corrispondente per il genere di costruzione a quell'epoca. E veramente le ruine di abitazioni trovate in quelle vicinanze, dopo il 1856, per la qualità della costruzione non possono risalire oltre i primi secoli dell'impero. Tuttavia ci è lecito supporre che esse sorgessero sopra edifici più antichi, anzi di uno di essi, di cui ora dirò, potei costatare coi miei occhi, che poggiava sopra costruzioni più antiche.

Il luogo in cui furono ritrovate dal Canina le iscrizioni votive del tribuno M. Furio è, come si è detto, fuori del recinto dell'eremo di Camaldoli. Ma esso gli è tanto vicino che anche un fondo di discretissime proporzioni poteva abbracciare una parte almeno del terreno chiuso dalle mura del presente eremo.

[1] V. della predetta opera citata nel testo il vol. V, pag. 71, nota 13, donde ho attinto queste ultime notizie.

[2] V. *Il Saggiatore*, vol. I, anno 1844, pag. 35, riportato in *Oeuvres* del BORGHESI, IV, pag. 425.

Dentro questo recinto appunto, all'estremità sud-ovest, verso la così dett[illegible] *del cardinale*, fu trovata nel 1862 una camera di 12 passi di lunghezza e largo di passi 6, che si addossava al monte di Tuscolo.[1] Delle 4 pareti quella che si appoggiava al suddetto colle ancora interamente conservata, mostrava la costruzione di *opus reticulatum*.[2] Il pavimento di questa stanza era in musaico bianco e nero, rappresentante delle scene agonistiche, di cui si occuparono con grande interesse alcuni archeologi. Questa stanza doveva evidentemente far parte di un qualche nobile edifi[illegible]. Era forse quello della villa dei Furii o almeno di quello stesso fondo già dei Furii? La non grande distanza di questo edificio dal luogo del ritrovamento delle iscrizioni del tribuno M. Furio rendea molto probabile la risposta affermativa.

Ma nel 1901 ecco scoprirsi un altro edificio molto più vicino al luogo delle predette iscrizioni. Di esso diedi notizia nel Bollettino della Commissione archeologica municipale di Roma nell'anno 1902. La qualità della costruzione e i bolli laterizi in essa trovati non ci permettono certo di farlo risalire a quell'alta antichità che le iscrizioni dei Furii richieggono. Tuttavia la maggiore vicinanza col luogo dove queste furono ritrovate e soprattutto la circostanza che feci allora notare, del rinvenimento di parecchi grossi parallelepipedi di sperone accatastati presso i muri esterni di quella *domus*, che paiono ricordare quei *veteres muri e lapidibus quadratis*, che, secondo la descrizione del Falconieri, doveano formare il vestibolo *per quod ad monumentum ipsum patebat aditus*, pare rendano più probabile l'ipotesi che questo edificio abbia preso il posto di quello che doveva formare l'antica villa dei Furii.

Ad ogni modo mi pare che possa stabilirsi con certezza che una parte almeno del terreno chiuso nel recinto dell'eremo di Camaldoli e quel tratto che gli è contiguo dalla parte di ponente fu un giorno possesso dei Furii e luogo della loro sepoltura gentilizia.

FELICE GROSSI-GONDI.

[1] Anche di questo [illegible] tra il predetto R. P. Alberto [illegible] [illegible] VIII [illegible] LXXXII [illegible]

[2] V. la relazione di [illegible] *Istituto* 1862, pag. 170 [illegible] 1863 [illegible]

A supporre in quest'ultimo luogo la presenza non solo del sepolcro dei Furii, ma di una loro proprietà, il Canina fu mosso dal ritrovamento delle predette iscrizioni votive; e aggiunge che nel medesimo sito si trovò una bella statua di Giove in piedi, mandata al castello di Agliè in Piemonte, e un frammento di una statua antica di buonissima scultura col nome dello scultore Sesocle.[1]

Il Canina però non accenna a nessuna reliquia di edifici, che fossero scoperti in quella circostanza.

Che la presenza di quelle iscrizioni votive potessero attestare in quel luogo una proprietà dei Furii, l'avea, molto prima del Canina, avvertito il sommo Borghesi. Il quale, in una lettera diretta al cav. Campana, che gli avea comunicate le predette iscrizioni e chiesto se in forza di esse si potesse pensare ad una proprietà dei Furii, gli rispose con le seguenti parole: « Se il nostro Furio innalza la sua base non a Roma, ma al Tuscolo ed anzi in tanta vicinanza al sepolcro dei Furii, ben volentieri entrerò nella di lei congettura che ei lo collocasse in un suburbano della sua famiglia, ove riposavano le ossa dei suoi maggiori e che per conseguenza appartenesse egli pure alla medesima famiglia. Ed anzi può andarsi più oltre dicendo che nello stesso sepolcro ci ha forse memoria di lui ».[2]

Le ragioni del Borghesi sono di tal peso che non mi pare si possa ragionevolmente dubitare della presenza nel luogo predetto di un suburbano dei Furii. Ma dove sarà stata l'abitazione, la villa cioè nel senso stretto della parola? Come ho già avvertito, il Canina, parlando della scoperta delle iscrizioni dedicatorie, non accenna a ritrovamento di edifici. Ma in quelle vicinanze, dopo la pubblicazione della seconda opera di lui, si scoprirono vestigia di nobili edifici, che possono disputarsi l'onore di essere stati abitazione dell'illustre gente dei Furii o dei loro successori in quel possesso. Certo le iscrizioni e del sepolcro scoperto nel secolo XVII e delle colonnette ritrovate nel 1841, sono di tale alta antichità che può dirsi presso che impossibile di ritrovare un edificio corrispondente per il genere di costruzione a quell'epoca. E veramente le ruine di abitazioni trovate in quelle vicinanze, dopo il 1856, per la qualità della costruzione non possono risalire oltre i primi secoli dell'impero. Tuttavia ci è lecito supporre che esse sorgessero sopra edifici più antichi, anzi di uno di essi, di cui ora dirò, potei costatare coi miei occhi, che poggiava sopra costruzioni più antiche.

Il luogo in cui furono ritrovate dal Canina le iscrizioni votive del tribuno M. Furio è, come si è detto, fuori del recinto dell'eremo di Camaldoli. Ma esso gli è tanto vicino che anche un fondo di discretissime proporzioni poteva abbracciare una parte almeno del terreno chiuso dalle mura del presente eremo.

[1] V. della predetta opera citata nel testo il vol. V, pag. 71, nota 13, donde ho attinto queste ultime notizie.

[2] V. *Il Saggiatore*, vol. I, anno 1844, pag. 35, riportato in *Oeuvres* del BORGHESI, IV, pag. 425.

Dentro questo recinto appunto, all'estremità sud-ovest, verso la così dett[illegible] *del cardinale*, fu trovata nel 1862 una camera di 12 passi di lunghezza e larga di passi 6, che si addossava al monte di Tuscolo.[1] Delle 4 pareti quella ch[illegible] giava al suddetto colle ancora interamente conservata, mostrava la costruzione di *opus reticulatum.*[2] Il pavimento di questa stanza era in musaico bianco e ner[illegible] presentante delle scene agonistiche, di cui si occuparono con grande interesse alcuni archeologi. Questa stanza doveva evidentemente far parte di un qualche nobile edifi[illegible] Era forse quello della villa dei Furii o almeno di quello stesso fondo già dei Furii? La non grande distanza di questo edificio dal luogo del ritrovamento delle iscrizioni del tribuno M. Furio rendea molto probabile la risposta affermativa.

Ma nel 1901 ecco scoprirsi un altro edificio molto più vicino al luogo delle predette iscrizioni. Di esso diedi notizia nel Bollettino della Commissione arch[illegible] municipale di Roma nell'anno 1902. La qualità della costruzione e i bolli laterizi in essa trovati non ci permettono certo di farlo risalire a quell'alta antichità ch[illegible] iscrizioni dei Furii richieggono. Tuttavia la maggiore vicinanza col luog[illegible] furono ritrovate e soprattutto la circostanza che feci allora notare, del rinvenimen[illegible] di parecchi grossi parallelepipedi di sperone accatastati presso i muri esterni di quella *domus*, che paiono ricordare quei [illegible] secondo la descrizione del Falconieri, doveano formare il vestibolo [illegible] *monumentum ipsum patebat aditus*, pare rendano più probabile l'ipotesi che qu[illegible] edificio abbia preso il posto di quello che doveva formare l'antica villa dei Furii.

Ad ogni modo mi pare che possa stabilirsi con certezza che una parte alm[illegible] del terreno chiuso nel recinto dell'eremo di Camaldoli e quel tratto che gli [illegible] tiguo dalla parte di ponente fu un giorno possesso dei Furii e luogo della [illegible] sepoltura gentilizia.

SUPPELLETTILE BARBARICA

NEL MUSEO DI LUCCA.

Preconcetti ed indifferenza coprono ancora nei nostri studi i secoli della « decadenza » e quelli del primo medioevo; eppure in quell'epoca nacquero le forme dell'arte cristiana, vitali attraverso le età, e dalle più lontane origini si diffusero, come in organismo vivente, nel vecchio mondo civile correnti ed influenze di arte.[1] E chi nei monumenti ricerca il segno dei passati stati dello spirito umano, ritrova in allora una delle più rare, delle più profonde trasformazioni della facoltà di sentire e di rappresentare, dell'estetica.

Visione invero singolare lo scemare continuo del senso naturalistico proprio dell'arte ellenistico-romana dinnanzi a concezioni sempre più astratte, a forme ognora più lontane da quanto è umano e sensibile. Vedere dissolversi a poco a poco l'aura di individualità che dà anima ai busti marmorei dei primi secoli dell'Impero; negli avori, nelle monete la figura umana ritrarsi quasi dietro veli sempre più densi sin che il suo aspetto non si decompone del tutto; lo spazio, che nel paesaggio ellenistico sconfinava nell'infinito della prospettiva aerea, restringersi intorno alle immagini, racchiuse infine nell'angustia, senza atmosfera, senza più luce che dia ombre; l'ornamentazione vegetale inaridire, diventare ispida, perdere ogni forma di cosa viva mentre, in Oriente, artefici di genio trasformano l'acanto intorno ai capitelli in una quasi immateriale trina di ornati. A poco a poco ogni cosa diventa sempre più incerta nella sua rappresentazione, quasi fosse intravveduta entro un crescente torpore: nei marmi cividalesi, nel paliotto di San Pietro a Ferentillo le figure non hanno più aspetto umano, sono informi embrioni.

E passano indi ancora dei secoli prima che una visione delle cose più chiara e naturalistica rianimi le coscienze e l'arte.

Non da un decadimento materiale di perizia tecnica, ma — pel vincolo che nella creazione artistica unisce forma e materia — da un intimo modificarsi del concepire e del sentire furono prodotte tali vicende. Se ne potrebbero trovare ragioni nella sovvertitrice Idea cristiana, che tendeva a simboli ed a figurazioni trascendenti,

[1] Cfr. J. STRZYGOWSKI, *Seidenstoffen aus Aegypten im Kaiser Friedrich-Museum. Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit. Jahrbuch d. kongl. preuss. Kunstsamml.*, 1903, XXIV, 147 e segg.

nell'influenza prevalente dell'arte orientale, ricercatrice di forme schematiche ed astratte; ma una causa vi fu anche più immediata: l'immissione di nuove stirpi nel terreno della cultura antica.[1]

Negli avanzi rimastici dell'industria primitiva di quelle stirpi — fibule decorate di strane figure di animali o coperte di intrecciamenti vermiformi — è l'impronta di uno spirito confuso, ancora chiuso alla visione oggettiva delle cose: di fronte all'arte classica, che attraverso secoli di umanesimo aveva elaborata l'interpretazione delle forme, è l'apparire di espressioni brute, amorfe.

Forse alla periferia dell'Impero già l'arte romana risentiva dell'alito barbarico, tanto appare alieno dalla ornamentazione classica ciò che parte dell'industria del l'età imperiale andò foggiando col traforare in forme geometriche le lamine di metallo, col sostituire combinazioni di curve e smalti policromi agli ornati naturalistici.[2] Quando poi le orde dilagarono sull'Impero, come misurare sin a qual segno esse abbiano ridestate nelle provincie le tendenze etniche che l'importazione dell'arte classica aveva forse a pena sopite; come valutare in qual modo esse abbiano precipitato il trasformarsi dell'arte?

Per ora le origini dell'arte barbarica, le sue primitive varietà — se ve ne furono —, il suo vario modificarsi nelle diverse regioni sono ancora avvolti nell'oscurità: quando più numerosi elementi di studio saranno stati raccolti ed analizzati forse ci appariranno varie e mutevoli le vicende di un periodo il cui aspetto è sinora tutto uniforme e desolato.

Fra noi, la scultura del periodo longobardico è così piena di elementi barbarici,[3] che piuttosto quale un ultimo miserevole avanzo della tradizione antica potrebbe essere considerata come una lenta ascensione degli artefici barbari quando si ritrovarono in un ambiente ove giungevano i raggi dell'arte orientale e persistevano tracce della cultura classica.

* * *

Nella civica pinacoteca di Lucca si conservano, sotto le più erronee indicazioni di data, alcuni oggetti restituiti dal suolo della città, suppellettile di tombe, che mi sembrano appartenere con ogni certezza al periodo barbarico.[4]

[1] Cfr. [illegible] Ergänzungsband. VI [illegible]

[2] Cfr. A. [illegible] credere di [illegible]

[3] [illegible]

[4] [illegible]

Particolare importanza hanno quelli designati come ornamenti del XII secolo trovati in una tomba presso la chiesa di San Romano (fig. 1). Che essi non siano del secolo XII, ma di età assai più remota, è dimostrato, oltre che dalle particolarità che andrò enumerando, anche dal trovarsi fra essi quattro borchie gemelle di bronzo dorato simili in tutto, per forma e per disegno, a quelle rinvenute in numerosissime necropoli barbariche d'Italia e d'Oltralpe, destinate a fissare gli umboni agli scudi.[1] Anzi, sotto il titolo di avanzi d'armatura romana trovati presso la chiesa di San Romano, evvi nelle vetrine del Museo di Lucca l'intiera parte centrale di uno scudo barbarico guernita ancora con identiche borchie.

Fra i suddetti oggetti è singolare una lamella di metallo dorato[2] raffigurante un uomo vestito di lunga tunica: i piedi e le tibie sembrano esserne coperti di calzari muniti di alte uose; alla cintura, indicata sulla tunica, appare appesa, trasversalmente dinnanzi all'addome, un'arma con larga e corta lama e, per quanto si scorge dalla forma della punta, a un solo fendente. L'omero sinistro della figura, ora acefala, è nascosto da un piccolo scudo che reca segnate all'intorno le borchie; la destra mano tiene un'asta sormontata da una croce sulla quale è posato un uccello, probabilmente una colomba.

A quale evo, a quale razza appartiene la strana figura, rivestita di un costume quale altre immagini non ci hanno tramandato sinora? Che significa la croce ch'essa aderge?

La tunica[3] è orlata di ornati stampati nel metallo per mezzo di punzoni la cui impressione consta di un triangolo racchiudente tre cerchiolini: punzoni identici e, nell'assieme dell'ornato, la medesima disposizione denticolata, trovansi molte volte ado-

vati negli scavi in Lucca». Per quanto io ne abbia domandato, non ho potuto avere notizie sull'epoca nè sulle vicende dei diversi scavi. — Soggiungo una breve indicazione dei diversi oggetti. N. 16: «avanzi d'armatura romana trovati in una tomba presso la chiesa di San Romano»; sono molti frammenti di metallo ossidato fra i quali il principale è il cerchio centrale di uno scudo guernito di borchie e l'ornato, di puro tipo barbarico (cfr. P. RIZZINI, *Oggetti barbarici dei Musei di Brescia* in *Commentari Ateneo Bresciano*, 1894; tav. III), della sommità di un umbone. N. 17: «ornamenti del sec. XI appartenenti ai cavalieri dell' Altopascio, trovati presso la chiesa di Santa Giulia»; sono cinque grandi croci bratteate, d'oro, del comune tipo barbarico, alcuni puntali di fimbrie lavorati ad incavo, una fibula con ardiglione, una crocetta d'oro a braccia cilindriche (cfr. R. MENGARELLI, *La necropoli barbarica di Castel Trosino* in *Monumenti Antichi pubblic. dall' Acc. dei Lincei,* 1902, XII, tav. X, 3), ornata di perle alle estremità. N. 18: «ornamenti del XII secolo trovati in una tomba presso la chiesa di San Romano». Formano particolare oggetto del presente studio. — È notevole il ritrovamento di due tombe presso San Romano: esso dovrebbe incitare a nuovi scavi.

[1] Cfr. L. LINDENSCHMIDT, *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, Mainz, 1864 e segg.; I, V, tav. 6.

[2] La lamella, forse di bronzo, con tracce di doratura, è alta circa 0.10.

[3] Questa lunga tunica, che ci ricorda la descrizione di Paolo Diacono del primitivo vestire dei Longobardi («vestimenta vero eis erant laxa et maxima linea». *Hist. Lang.* III-22), ha riscontro con quella di cui è vestito il guerriero, armato di scudo circolare e di lancia, effigiato rozzamente in un puntale barbarico rinvenuto a Castel Trosino: cfr. R. MENGARELLI, op. cit., fig. 71. Per una più esatta datazione di parte della suppellettile di Castel Trosino, cfr. A. VENTURI, *Storia dell' Arte Italiana*, III, 30 e segg., Milano, 1903.

rosissimi esemplari, ad essa identici per forma e per dimensione, nelle tombe barbariche;[1] ivi essa è collocata molte volte transversalmente — come vedesi qui figurata — sul bacino degli scheletri dei guerrieri;[2] così gli avanzi degli scudi ritrovansi sull'omero sinistro dei sepolti.

Nelle tombe, il guerriero ha presso di sè, lungo il destro fianco, la lancia; qui egli tiene alta una croce; una croce astile, di forma singolare, della quale ho trovato un unico, ma esatto riscontro, in una scultura della basilica ambrosiana di Milano, in una lastra, per così dire, erratica — frammento di più antiche decorazioni —, messa in opera in un pilastro del loggiato sul nartece (fig. 2), nella quale è scolpita sopra una lunga asta una croce (altre simili croci ma di epoca, credo, più recente, si vedono scolpite in molte parti del Sant'Ambrogio) sormontata da una colomba, come nella lamella di Lucca.

Fig. 2.
Milano, S. Ambrogio.
Scultura barbarica.

Tale somiglianza mi induce a fissare nell'evo barbarico la data della lastra ambrosiana in cui non sarebbe forse troppo audace il voler trovare qualche influenza di una poetica usanza dei Longobardi. Narra Paolo Diacono[4] che i consanguinei di chi in guerra, o altrimenti, fosse venuto a morte in lontane parti solevano collocare fra le tombe dei loro una pertica sormontata da una colomba di legno rivolta verso la regione ove giaceva il defunto lontano. L'uso di collocare rappresentazioni di significato funerario sulle facciate delle chiese[5] rende non inverosimile l'ipotesi che la scultura ambrosiana, forse destinata già in origine alla facciata del Sant'Ambrogio, abbia qualche rapporto col pio costume longobardico.

Ma tale di certo non è il significato della croce con la colomba nella lamina che esaminiamo.

Acefala è la figura del guerriero; nè havvi argomento per congetturare se essa avesse il capo scoperto oppure protetto da elmo. Elmi — se non originariamente, almeno per posteriori influenze esterne — furono in uso presso i popoli barbarici, probabilmente fra i Longobardi; ed appunto un elmo, di forma conica ed a sei spicchi, ritrovato a Giulianova,[6] ci può esplicare il significato della

[1] L. LINDENSCHMIDT, op. cit., I, VII, tav. 6.

[2] C. ed E. CALANDRA, *Di una necropoli barbarica scoperta a Testona* (*Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino*, 1883, IV, pag. 23). E. FERRERO, *Croce d'oro barbarica scoperta ad Alice Castello* (*Atti* cit., 1904, VII).

[3] CALANDRA, op. cit.; FERRERO, op. cit.

[4] *Hist. Lang.*, ed. Waitz, pag. 155-156.

[5] A. VENTURI, op. cit., III, 164.

[6] E. VON LENZ - O. WULFF, *Ein langobardischer Helm im königl. Zeughaus zu Berlin* (*Jahrbuch d. königl. preussl. Kunstsamml.*, 1903, XXIV, pag. 208 e segg.)

figurina del Museo di Lucca. Vedesi in esso incisa una figura maschile — col capo forse coperto di un elmo conico — recante una grande croce; e ripensando alle credenze che spingevano a ricoprire di croci bratteate le vesti, sembra del tutto verosimile che il guerriero stesso al quale l'elmo era destinato vi sia stato così rappresentato in atto di ergere la croce per atterrire ed esorcizzare gli spiriti mali.[1] Uguale significato deve avere la lamina lucchese: anch'essa, come dimostrano i forellini ed i piccoli chiodi che ancora conserva (al paro di altri oggetti dello stesso ritrovamento), doveva appunto essere fissata sul cuoio del cinturone o su qualche altra parte dell'armatura del guerriero ch'essa rappresentava munito delle proprie armi e della croce.

La colomba sovrastante la croce poterono i barbari ricavarla dalla primitiva arte cristiana,[2] forse anche indotti a ciò dall'uso delle pertiche funebri: tale az[illegible] della antica iconografia appare infatti anche nelle lamine, provenienti dallo stesso ritrovamento, figuranti due pavoni, le quali parmi debbansi collocare simmetricamente ai due lati del grande cantaro, come ho fatto nella riproduzione: il simbolo già caro alla primitiva arte cristiana vi è ancor più accentuato dalla croce delin[illegible] sul cantaro. Le lamine rappresentanti due leoni ci richiamano invece all'uso nell'arte orientale, o da essa derivato, di figure di animali affrontantisi.

I pavoni, pel rude graffito delle penne, i leoni, pei cerchiolini impressi a punzone, si manifestano lavoro della medesima officina barbarica in cui venne [illegible] la figura del guerriero, ma v'è una grande purezza di contorni, vi è vigore di espressione nel profilo dei due uccelli che con il collo turgido si accostano al cali[illegible] nella rapida movenza dei leoni, ricavata forse dal modello di qualche stoffa orient[illegible]. Sono invece di una fattura più rude cinque lamine ritagliate a forma di testa di cavallo, parte della suppellettile della medesima tomba; esse ci rammentano un motivo prediletto agli artefici barbarici prima che venissero in contatto di un'arte più elevata: le teste belluine, e forse di cavallo, che ornano moltissime fibule.

Infine, avrebbe grandissima importanza un medaglione, munito di anello, che trovasi collocato fra gli oggetti descritti, se la provenienza ne fosse bene sicura.[3] [illegible] bronzo, con tracce di doratura: nel centro reca inciso un grifo (e [illegible]) è riempito di rosette); all'intorno è un ornato, composto di un racemo a [illegible]

[1] [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible]

con doppie palmette, che veramente ci sembra indichi uno sviluppo della ornamentazione più tardo di quello rivelato dagli altri oggetti.

Se la suppellettile descritta si può attribuire con certezza al periodo barbarico. è invece difficile determinarne l'epoca con maggior precisione: ciò accade anche per la massima parte delle altre antichità barbariche non essendosi tenuto conto molte volte di tutti gli elementi di datazione che potevano essere offerti da un diligente esame delle condizioni dei ritrovamenti.[1]

Il costume della figurina del guerriero non porge al nostro scopo dati sufficienti perchè mancano altri documenti di egual genere, e di epoca certa, ai quali raffrontarlo. L'uso dello scudo circolare e degli « scramasaxi » sembra sia perdurato per tutto l'evo barbarico; e soltanto se la presente suppellettile appartiene ad una tomba longobardica ci potremo riferire alla nota descrizione di Paolo Diacono[2] per osservare che il guerriero ha le tibie coperte non da striscie di cuoio allacciate, come dapprima usarono i Longobardi, ma (a quanto pare) da uose, quali vennero in uso più tardi.

Maggior luce speriamo derivi dall'esame dei caratteri artistici.

Gli artefici che lavorarono gli oggetti descritti furono certamente di stirpe barbarica: lo dimostra, come osservammo, insieme con l'esecuzione, anche l'uso di speciali punzoni. Nell'opera loro rimangono elementi iconografici barbarici soprattutto nella serie delle teste equine usate ad ornamento; ma accanto a questi compaiono nuovi caratteri: l'influenza della primitiva arte cristiana, dell'arte orientale e, nella figura del guerriero, la tendenza nuova alla riproduzione realistica di un determinato tipo di costume.

Orbene troviamo in Italia avanzi di arte barbarica che dimostrano uguali elementi nel periodo longobardico: le sculture marmoree del Battisterio di Callisto e dell'altare di Pemmone a Cividale, quelle, più raffinate, della tomba di Teodota a Pavia indicano le stesse influenze dell'iconografia cristiana e dell'arte orientale, mostrano lo sforzo di riprodurre la figura umana. Nel paliotto della badia di San Pietro di Ferentillo, « Vrsus magester », cedendo a un primitivo impulso di naturalismo, ha raffigurato (ben più rozzamente dell'artefice che delineò la figurina del guerriero) sè stesso con i propri arnesi di lavoro; e un senso anche più vivo,

[1] Il Calandra (op. cit.) riunì molti elementi per attribuire ai Longobardi la necropoli di Testona; cfr. anche J. DE BAYE, op. cit., pag. 105; C. CIPOLLA, *Necropoli di Cellore d'Illasi* (*Notizie degli scavi,* 1881. pag. 163).

[2] *Hist. Langob.*, ed Waitz, pag. 124.

ma incomposto, di realismo spira nelle figure della celebre lamina aurea di Agilulfo, ora nel Museo nazionale di Firenze.[1]

L'artefice che modellò la placchetta aurea fu di razza barbarica: nulla nell'opera sua ricorda la tradizione antica fuor che le Vittorie accorrenti coi labari, sui quali barbaramente è scritto VICTVRIA, anch'esse deformi; ma ci commuove lo sforzo dell'espressione del vero nella figura di uno scudiero che tutto si stringe al trono del suo signore, nella ricerca minuta di riprodurre esattamente i costumi dei guerrieri che sono armati di lorica, di elmo conico e di scudo rotondo.

Forse inoltrandosi da Valdinievole, ove appunto fu ritrovato il prezioso cimelio di Agilulfo, i Longobardi presero sul principio del VII secolo[2] la città di Lucca, la quale dopo la disfatta dei Goti, che vi erano stati assediati da Narsete, non aveva probabilmente più ospitato altri barbari.

Anche tali vicende storiche sembrano indicare che le tombe rinvenute presso la chiesa di San Romano appartengano al periodo longobardico, così prospero per la città ch'essa sulle monete sue impose il titolo ambito di FLAVIA.

È pertanto al secolo VII, all'incirca, che propendiamo ad assegnare la suppellettile conservata nel Museo di Lucca, la quale ci sembra non soltanto aggiungere importanti documenti alla storia del costume ma rivelare in aspetti nuovi l'attività di artefici barbarici, in Italia, ligi ancora alle proprie tradizioni tecniche ma sensibili, diversamente che in altre regioni,[3] alla presenza delle forme di un'arte e di un'iconografia più elevata.

P. Toesca

[1] VENTURI, op. cit., pag. 66. [illegible]

[2] [illegible]

L'ULTIMO PERIODO DELLA SCULTURA GOTICA

A ROMA.

È abitudine generale il terminare la storia dei marmorari romani agl' inizi del secolo XIV, con i sepolcri eretti dagli ultimi Cosmati. Ora senza dubbio il Trecento, in conseguenza delle dolorose vicende politiche della città, soprattutto dell'abbandono in cui la lasciò per tanti anni la corte papale, fu disastroso per l'arte romana, che languì e produsse pochissimo, cosicchè per tutto il corso del secolo ben poche opere di scultura ci rimangono oltre i due cibori di San Giovanni Laterano eretti da Clemente V (1305-1316) e da Urbano V (1369), nelle quali per di più è sensibilissima una sempre maggiore decadenza delle eleganti forme dei Cosmati.

Tuttavia, benchè immiserita ed avvilita, la tradizione dell'arte romana non si spense, e non appena sotto il ferreo pontificato di Bonifacio IX (1389-1404) la città potè riacquistare un po' di calma e prosperità, anche la scultura rifiorì in una specie di rinascimento gotico che, se è molto modesto in confronto all'arte contemporanea di altre regioni d'Italia, merita pure tutta l'attenzione dello storico dell'arte, se considerato rispetto allo stato della scultura a Roma nel periodo anteriore. Chi visiti le chiese della città eterna s'incontrerà in monumenti gotici della fine del secolo XIV o degl' inizi del XV non meno frequentemente che in quelli della fine del Duecento, dei quali non sono soltanto, come disse il Clausse,[1] un riflesso lontano ed impallidito, ma che, nonostante il persistere dell'uso dei caratteristici mosaici cosmateschi, presentano forme e tendenze del tutto nuove.

Perciò credo non inopportuno raccogliere ed esaminare, più compiutamente che non facesse il Courajod,[2] tali avanzi dell'ultimo periodo dei marmorari gotici romani, sinora troppo poco noti.

Pertanto prenderemo le mosse da un monumento che, se rappresenta il massimo della decadenza a cui giunse la scultura romana nel secolo XIV, costituisce anche il punto di partenza della rifioritura artistica che ci proponiamo di studiare.

Tale è il sepolcro del cardinale Marino Vulcani († 1394?[3]), esistente in Santa Fran-

[1] *Les marbriers romains et le mobilier presbytérial.* Paris, 1897, pag. 415.

[2] *La sculpture à l'école romaine au XIVe siècle* (Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896). Vol. II, Paris, 1901, pag. 200-221).

[3] La data della morte del cardinale, desumibile dall'epigrafe del monumento, fu interpretata nei modi più vari (1403 dal Gregorovius *Geschichte der Stadt Rom in*

cesca Romana (fig. 1). I difetti caratteristici della scultura romana del Trecento, quali si possono riscontrare nelle statuette del ciborio di Urbano V in San Giovanni Laterano,[1] appariscono qui evidentissimi nella statua corta e tozza del defunto, nel panneggio della veste quasi senza pieghe, nelle maniche larghe e gonfie, come se di cartone, ma soprattutto nelle figure delle tre *Virtù Teologali* rappresentate in rilievo nel piano superiore del basamento,[2] addirittura grottesche nelle loro forme larghe e sgraziate, con le mani enormi e legnose, i gran faccioni malamente adorni dagli scarsi capelli. Anche i motivi decorativi vegetali delle cornici e dei piatti pilastrini sono informati alla stessa tendenza a rendere tutte le forme tozze e quasi gonfie. Non [illegible] menti nei quali l'arte gotica, sia pure in sul suo tramontare, app[illegible]

[illegible]

[illegible]

uno stile più goffo e spiacevole. Un certo interesse offre soltanto il tipo iconografico delle *Virtù*: la *Carità* è rappresentata in atto di distribuire dei doni (pani?) ad un povero uomo assai più piccolo di lei, con berretto ornato di conchiglia, calzoncini corti sino al polpaccio, gambe e piedi nudi, una borsa a tracolla:[1] la *Fede* siede tenendo posato sul ginocchio destro un tempio e sul sinistro un oggetto che non so se debba interpretarsi per una colonna, ovvero un candelabro: la *Speranza* è perfettamente conforme all'iconografia più comune, volta verso destra in atto di ricevere una corona sospesa.

Il monumento è evidentemente mutilato: ai piedi ed alla testa della statua giacente dovevano trovarsi due colonnine o forse due angioli in atto di sollevare una cortina, funzionando nello stesso tempo da sostegno di una specie di baldacchino sospeso sopra il defunto; mentre il tutto doveva molto probabilmente essere sormontato da un altro maggiore baldacchino, retto da colonne sorgenti dal suolo, secondo il tipo dei monumenti funebri del secolo XIV, quali quelli di Benedetto XI a Perugia e degli Angioini in Napoli,[2] coi quali ultimi il nostro sepolcro ha comune anche il motivo delle figure rappresentate in rilievo sulla faccia del sarcofago.

Chi sia l'autore del monumento Vulcani non sappiamo, ma certo non è possibile identificarlo, come altri ha fatto,[3] in quel maestro Paolo, vissuto in sul principio del secolo XV (e che noi chiameremo *seniore* per distinguerlo dal suo omonimo che operava oltre la metà del secolo), del quale ci restano due opere firmate: il monumento Carafa († 1405) a Santa Maria del Priorato di Malta in Roma e quello del card. Stefaneschi († 1417) in Santa Maria in Trastevere (fig. 10 e 12). Non credo necessario aggiunger parole al confronto delle riproduzioni per dover escludere nel modo più assoluto l'ipotesi che la tomba Vulcani sia dovuta a Paolo.

* * *

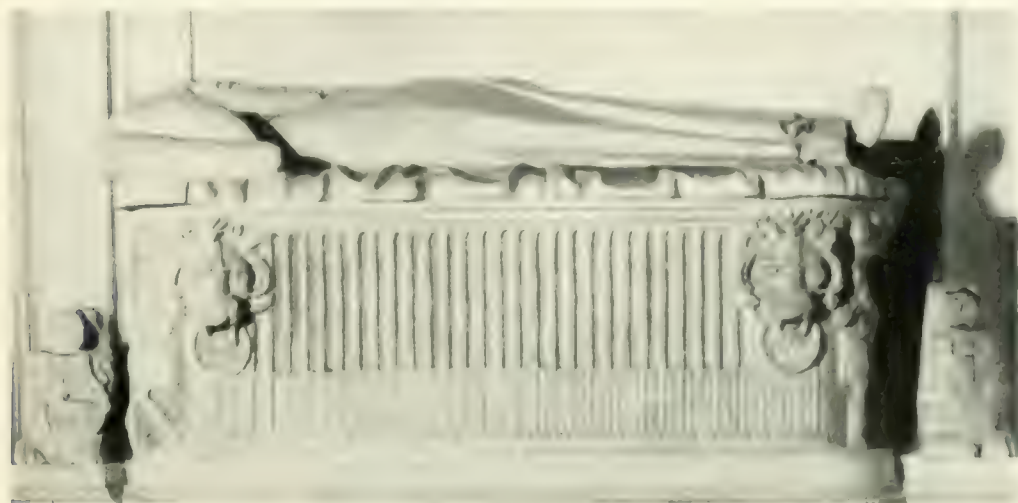
Un'opera di scultura quasi contemporanea al monumento del card. Vulcani è quello del frate Ricciardo Caracciolo († 1395) in Santa Maria del Priorato di Malta (fig. 2); nella cui statua funeraria notiamo molti dei tratti caratteristici dell'altro: il tipo del breve lenzuolo che ricade, ricoprendo soltanto il piccolo materasso e terminando sul piano del sarcofago, il panneggio della veste a pieghe scarse e poco profonde, i cuscini rigonfi senza formar pieghe, l'insieme pesante a tozzo. Ma nella testa del

[1] Nell'arte contemporanea fiorentina, la *Carità* appare più comunemente contraddistinta dalla cornucopia e dal cuore ardente che tiene in mano (Firenze, Battistero (porta di Andrea Pisano) e Campanile) o dalle fiamme che le avvolgono il capo (Orsanmichele, Tabernacolo dell'Orcagna) e da un fanciullo poppante attaccato al seno (Tabernacolo dell'Orcagna e Loggia dei Lanzi).

[2] FRASCHETTI, *I sarcofagi dei reali Angioini in Santa Chiara di Napoli*, nel *L'Arte*, 1898.

[3] DIEGO ANGELI, *Le chiese di Roma*, Roma, 1903, pag. 138 e 606.

defunto, ritratta naturalisticamente con felice cura dei tratti individuali del personaggio, è un senso di forza e di nobiltà che ci parla assai bene in favore della tempra artistica dell'autore del modesto monumento, il quale per fortuna non ci è ign[illegible] egli ha avuto la buona idea di firmarsi nell'epigrafe superstite:[1] *Magistro Petro marmorario,* nome sinora del tutto nuovo nella storia dell'arte romana della fine del secolo XIV.

Il monumento Caracciolo è ancor più frammentario di quello Vulcani, non r[illegible] di esso null'altro, oltre alla statua funebre, che i due leoni accovacciati che, quali cariatidi, dovevano servire di base alle due colonnette sorreggenti il sarcofago, secondo il tipo del monumento Fonseca, già esistente nella basilica di San Pietro, e del quale

[illegible] Monumento di R[illegible]

ci ha trasmesso il disegno il Grimaldi nel suo manoscritto vaticano[2] (fig. 14). Quanto al sarcofago romano sul quale ora è collocata, a guisa di coperchio, la statua giacente, mi sembra dubbio che possa realmente aver appartenuto al monumento, [illegible]

[1] [illegible]

[2] [illegible]

[illegible] per le [illegible], non mancando altri esempi di sarcofagi simili utilizzati in monumenti medioevali romani;[1] ma perchè è un po' più corto e molto più stretto dei [illegible] con [illegible] del defunto.

Probabilmente di pochi anni posteriore al monumento Caracciolo è quello del cardinal Filippo d'Alençon, morto nel 1397, del quale tutti i frammenti si trovano in Santa Maria in Trastevere.[2]

Fig. [illegible]. Monumento del card. d'Alençon (frammento). Roma, Chiesa di Santa Maria in Trastevere (Fotografia Alinari).

Il sepolcro si componeva di un ricco baldacchino gotico, ornato di statuette e sorretto da due grosse colonne tortili in marmo bianco ad intarsi in nero. Sotto l'arco, assai poco sporgente dalla parete, stava il sarcofago ornato di un rilievo rappresentante la morte della Madonna e sorretto da tre piccole mensole. Su di esso posava la statua giacente del defunto, mentre ai lati due pilastrini reggevano l'architrave, terminato da una curiosa cornice ad anfrattuosità rocciose. Nella lunetta sovrapposta alla cornice era rappresentata la Vergine in gloria entro una forma mandorlata, circondata da cherubini, ed ai lati di lei il cardinale d'Alençon con i suoi quattro santi protettori: Luigi IX re di Francia, Ludovico d'Angiò, Giacomo e Filippo (fig. 4).

Il monumento fu scomposto nel 1584 dal card. d'Altaemps:[3] il sarcofago con la statua giacente fu murato da solo nella parete e, per renderlo meno manchevole,

[1] Monumento di Luca Savelli in Aracoeli e di Giovanni Arberino alla Minerva.

[2] L'epigrafe del monumento è trascritta dal Burgo [illegible], op. cit., pag. 226.

[3] Lo apprendiamo dalla lapide allora apposta sotto il baldacchino.

fu ornato di un gran cornicione sovrapposto all'architrave. Il baldacchino, situato lì presso, fu trasformato in altare e dotato di un brutto quadro rappresentante il martirio di San Pietro, presente il cardinale

Ma, nonostante lo smembramento, già il d'Agincourt riprodusse i due frammenti uniti,[1] comprendendo come ambedue fossero parte di uno stesso monumento:[2] senonchè egli errò lasciando nella sua ricostruzione il quadro col martirio di San Pietro, che usurpa invece il posto del sarcofago.

Nè che realmente i due monumenti oggi esistenti in Santa Maria in Trastevere ne costituissero uno solo può esservi dubbio: le cornici del baldacchino sono identiche a quelle delle tre mensole che reggono il sarcofago, ed uno solo è lo stile in cui sono lavorate le figure del rilievo della morte di Maria e quelle della lunetta e delle statuette del baldacchino; la misura dell'architrave che sta sopra la statua giacente corrisponde perfettamente a quella della cornice rocciosa che regge la lunetta; mentre poi il soggetto ivi rappresentato della *Vergine in gloria* sta benissimo a completare, secondo l'iconografia bizantina ancora in uso nel secolo XIV, il soggetto della *Morte di Maria* scolpito sulla fronte del sarcofago, ove l'anima della divina defunta è pure rappresentata, secondo quella consuetudine iconografica, in forma di infante fra le braccia del Figlio venuto dall'alto ad accoglierla.[3]

Potrebbe stupire soltanto il fatto che, mentre nell'architrave del monumento è una sottile lista di mosaico cosmatesco, di questo non si trova apparentemente alcuna traccia in tutto il baldacchino, il quale offre pure della policromia, ma diversa, sia nelle tarsie di marmo verde del contorno del timpano, che nella coloritura in rosso, azzurro ed oro dello stemma e nell'oro di cui sono adorni i due capitelli, la gran cornice del timpano e le mensole che sorreggono le statuette dei santi, ecc. Senonchè, osservando attentamente quel listello di marmo verde che borda il timpano, si vede che alcuni tratti di esso non sono marmo, bensì mosaico di un disegno a stelle, di cui si distinguono ancora i colori rosso, azzurro ed oro, sotto la velatura di tinta scura con cui lo si è coperto, per renderlo simile al più economico materiale di restauro, con cui se ne rimpiazzarono le parti mancanti. Tolto così l'elemento del marmo verde si ha in quel mosaico del timpano la stessa policromia del mosaico dell'architrave, che s'accorda anche coi colori dello stemma d'Alençon.

Assodata pertanto l'originaria unione dei due frammenti del monumento, esso acquista un'importanza tutta speciale nella storia della scultura romana del periodo a cui c'interessiamo, essendo il solo esistente a Roma ricostruibile in tutto il suo insieme.

[1] D'Agincourt, *Histoire de l'art*, edizione italiana Prato, 1826, tav. XXXVIII, vol. III, 260-3.

[2] Anche il Leonardi (*Paol. di Mariano marmor...*, nel *L'Arte*, 1900, pag. 89) accennando al monumento, mostra di considerarlo, secondo il d'Agincourt, unito al suo baldacchino.

[3] A. Venturi, *La Madonna*, Milano 1900, pagine 401-415.

Esso meriterebbe del resto un posto ragguardevole fra gli altri del tempo anche soltanto per le sue qualità stilistiche. L'architettura ne è alquanto pesante, ma i diversi particolari sono eseguiti con una finezza ed una cura che i monumenti Vulcani e Caracciolo erano ben lontani dal farci attendere: si vedano, ad esempio, gli ornati dei cuscini, della mitria ed i ricami della veste e delle scarpe del defunto.

Fig. [illegible]

Le figure hanno proporzioni ancora molto tozze e mani grandi, legnose, disorganiche, un po' simili a quelle delle *Virtù* Vulcani, ma si muovono con disinvoltura, sono ben drappeggiate nelle loro vesti dalle pieghe a bei motivi gotici, mentre le teste, specialmente le virili, hanno nobiltà e regolarità di lineamenti.

È evidente del resto donde l'autore del monumento d'Alençon traesse l'incoraggiamento a migliorare di tanto le forme artistiche apprese dai vecchi maestri romani, giacchè nel monumento vediamo ripetuti, a circa quarant'anni di distanza i motivi della fronte posteriore del tabernacolo dell'Orcagna in Orsammichele a Firenze (134[illegible]-135[illegible]) (fig. [illegible]) con la *Morte di Maria* e *Maria in gloria*.[1] A rendere più evidente la parentela fra i due monumenti s'aggiungono anche alcuni particolari decorativi, come la cornice [illegible] verticali dal foro rotondeggiante, con piccoli cespi d'erba dorati, il tipo della poli-

[1] [illegible]

cromia in marmo bianco, oro e tarsie in marmo scuro, la forma delle dentellature dell'arco, ecc.

Il marmoraro del resto mostra di non conoscere soltanto il tabernacolo dell'Orcagna fra le opere di scultura toscana del secolo XIV; così alcuni particolari che appaiono nel sepolcro del cardinale francese e non si riscontrano nel tabernacolo di Orsammichele si ritrovano in un'altra rappresentazione combinata della *Morte di Maria* e della *Madonna della Cintola*, che ornava l'antica arca della *Cintola* nel duomo di Prato,[1] i cui frammenti si conservano oggi in una camera presso la cappella detta della Cintola nel Duomo, ove nella prima scena si vede, ad esempio, l'angiolo che tiene il turibolo sollevato all'altezza del viso per soffiarvi dentro, come appunto è nel rilievo d'Alençon, mentre nella seconda[2] abbiamo la Madonna circondata di cherubini, anzichè da angioli.

Con ciò non vorrei davvero affermare che l'autore del monumento di Santa Maria in Trastevere possa essere toscano: lo stesso ritardo con cui imita monumenti fiorentini belli e brutti della metà del secolo XIV lo determina come non toscano, mentre le sue forme, che presentano attinenze con quelle usuali nell'arte romana del tempo, ci assicurano che egli dovette essere un romano, che fu per altro a rinfrescarsi il gusto alle vive fonti di bellezza dell'arte fiorentina.

Il d'Agincourt,[3] il Perkins,[4] il Leonardi,[5] il Fraschetti,[6] l'Angeli,[7] il Bertaux,[8] ecc. l'identificarono nel solito marmoraro Paolo, a cui si voglion dare tutti i monumenti del tempo: ma assolutamente la loro ipotesi non può accettarsi.

Nei due monumenti che recano la firma di Paolo ed in quello dei fratelli Orsini dell'Anguillara a Capranica di Sutri (fig. 10-12), che offre con essi le più strette affinità sì da non potervi essere dubbio che non spetti a Paolo, noi riscontriamo una vera costanza di motivi decorativi della fronte del sarcofago, che mancano del tutto nel monumento d'Alençon. Inoltre in nessuno di quei tre monumenti si ha esempio dell'ampia risvoltatura del lenzuolo che in questo pende giù dal piano del lettuccio; mentre i capitelli del baldacchino d'Alençon sono del tutto diversi da quelli di tipo costante nei tre monumenti Carafa, dell'Anguillara e Stefaneschi. Assolutamente inconciliabile poi con lo stile di Paolo è quello di tutte le sculture figurate del sepolcro d'Alençon, a linee più pastose e molli, specialmente nel panneggio, che non quelle di Paolo, il quale d'altra parte non ha mai la pazienza di ornare le sue figure dei

[1] Opera eseguita da Niccola di Cecco del Mercia, da Sano da Siena e da Giovanni di Francesco Fetti da Firenze, tra il 1354 ed il 1360. SCHMARSOW, [illegible] im Museo Nazionale, in [illegible] Ehren des Kunsthistorischen [illegible], Leipzig, 1897, pag. 59.

[2] Riprodotta in A. VENTURI, [illegible], vol. IV, pag. 401.

[3] Op. cit., vol. III, 200-03.

[4] [illegible], I ed. franc., Paris 1869, II, 99-100.

[5] Loc. cit.

[6] Loc. cit.

[7] Op. cit., pag. 401.

[8] *Rome*, II, Paris 1905, pag. 111.

fini ricami ed ornati che vediamo nella statua del cardinale francese: il cui orecchio infine ha forma del tutto diversa da quella a fôro pentalobato di tutte le statue di Paolo *seniore*.

Allo stesso marmoraro che scolpì il monumento d'Alençon potremmo esser indotti ad ascrivere un rilievo esistente nel chiostro di San Giovanni Laterano, rappresentante la celebrazione di un qualche ufficio sacro (fig. 6). Le figur [illegible] vi hanno le stesse proporzioni un po' tozze a gambe corte, dal ginocchio in giù, di quelle del monumento di Santa Maria in Trastevere, come anche le medesime

[illegible]

vesti a grandi maniche e simile trattamento dei capelli a grosse ciocche, ciascuna indipendente dalle altre, terminate a lumaconi. Tuttavia questo stesso trattamento dei capelli è alquanto più ingenuo e primitivo nel rilievo di San Giovanni, mentre anche il panneggio vi è più semplice e duro, con pieghe meno gotiche, che meglio si ricollegano alla tradizione delle sculture romane degli inizi del Trecento. Il [illegible] mi farebbe ritenere il rilievo opera piuttosto di un marmoraro affine all'aut[illegible] del sepolcro d'Alençon, che non di questo medesimo; in ogni modo, se veramente [illegible] suo, non potrebbe essere che di qualche anno anteriore al monumento di Santa Maria in Trastevere.

Circa contemporaneo invece a quest'ultimo è il sepolcro del cardin[illegible] Adam di Hartford in Santa Cecilia di Trastevere (fig. 7), che si deve riten[illegible] guito subito dopo la morte del personaggio, avvenuta nel 1397.[1] Infatti il Ghiberti nel suo terzo commentario, parlando del ritrovamento dell'Erm[illegible]

[1] [illegible]

fu presente, dice che lo fece scavare uno scultore che stava allora lavorando la sepoltura di un cardinale in Santa Cecilia,[1] che non v'è dubbio debba identificarsi appunto col nostro monumento. Ora, poichè tutto induce a credere che il Ghiberti fosse a Roma nella sua prima giovinezza, innanzi il suo viaggio a Rimini (1400) ed il concorso per la porta del Battistero (1401),[2] ne deriva che il sepolcro del cardinale Adam dovette essere eseguito prima del 1400.

Anch'esso è frammentario, rimanendone soltanto il sarcofago con la statua giacente. A differenza di tutti gli altri monumenti funerari romani, questo doveva stare

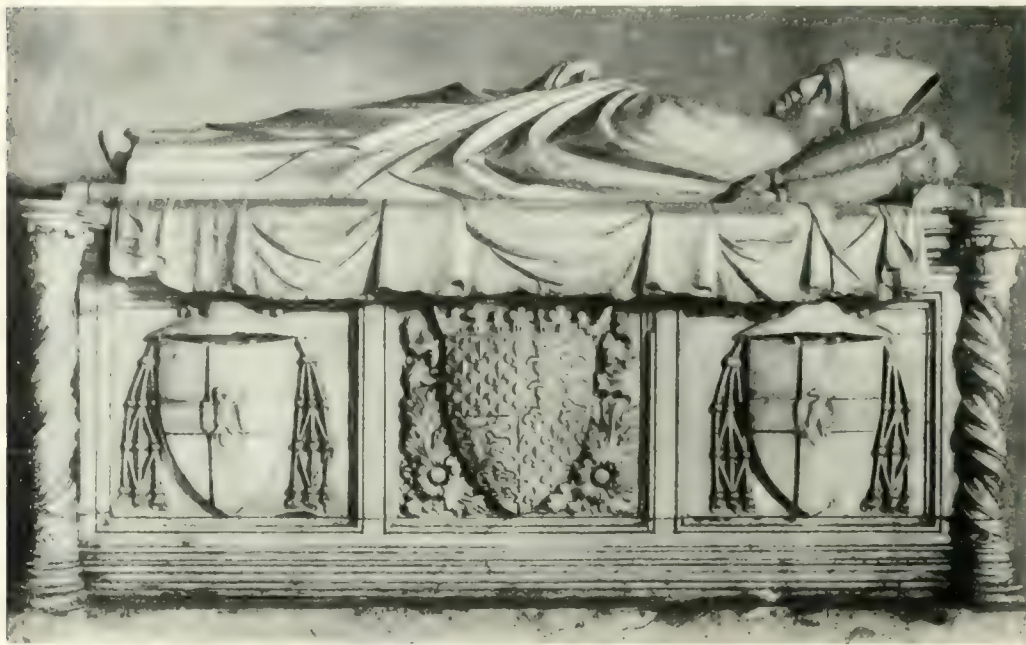



Fig. 7. Monumento del card. Adam di Hartford. Roma, Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere (Fotografia Alinari).

isolato, come dimostrano i lembi del lenzuolo che ricadono ugualmente da tutti i quattro lati del sarcofago, e le colonnine tortili che stanno agli angoli, tutte simili fra loro ed intieramente lavorate anche le posteriori.

Nel monastero annesso alla chiesa esistono cinque statuette, una Madonna col bambino e quattro angioli porta-candelabri,[3] che il conte Sacconi credeva frammenti del monumento Adam.[4]

[1] FREY, *Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's*, III, Berlin, 1886, pag. 56.

[2] HERMANIN, *Gli affreschi di Santa Cecilia in Trastevere*, nel *Le Gallerie naz. ital.*, vol. V, 1902, pag. 80-81.

[3] Due di questi sono stati poco opportunamente anche per la loro conservazione, trasformati in portapile per l'acqua santa.

[4] *[illegible]*, 1891, pag. 310.

Le statuette, che sono fra le sculture gotiche più gentili e fini esistenti a Roma, offrono un panneggio a pieghe profonde, con piani ben digradati, di tipo simile a quello del monumento Adam; e mani a dita sottili, delicatamente modellate, lunghe, che non sono davvero in contrasto con quelle del defunto, notevolmente delicate per un uomo. Ma i visi fini, con l'ovale in generale un po' largo, guancie alquanto piatte, l'arco sopraccigliare poco sporgente, il naso piccolo, senza carattere, la bocca pure piccolina, il mento minuto che si perde quasi fra la carn[illegible] delle guancie e del sottomento grassetto, le orecchie dal lobo finissimo, quasi del tutto coperto dalla massa dei morbidi capelli, non può dirsi abbiano riscontr[illegible] la faccia del cardinale, rugosa ed a tratti naturalistici.

Per contrario stanno in favore della fratellanza fra le diverse sculture il trattamento dei capelli degli angioli tutto simile a quello delle nappe che stanno agli angoli dei cuscini e che ornano i cappelli cardinalizi degli stemmi nella tomba; e la qualità del marmo delle cinque statuette, finissimo, di un bianco leggerm[illegible] giallastro che si trova, non in tutto il monumento Adam, ma nel pezzo di lenzu[illegible] che pende dietro il capo del defunto; nonchè il tipo classicheggiante di alcuni deg[illegible] angioli, ben confacentesi ad uno scultore che si interessava a statue antiche, qu[illegible] secondo il Ghiberti, era appunto l'autore del monumento Adam. Inoltre sar[illegible] almeno un poco strano che del monumento di cui facevan parte le cinque statuine non fosse rimasto null'altro e che nulla nemmeno fosse rimasto degli ornamenti del contemporaneo monumento Adam.

Per altro, qualora si voglia ammettere che le statuette facessero realmente parte del sepolcro Adam, non si può accettare l'ipotesi esposta nell' [illegible] *l'arte* del 1891,[1] circa la collocazione dei quattro angioli porta-candelabri agli ang[illegible] del sarcofago, con motivo simile a quello di alcune tombe degli Scaligeri a V[illegible] giacchè agli angoli del sarcofago esistono tuttora quattro piccole basi sulle quali dovevano innalzarsi quattro ornamenti fermati per mezzo di perni di ferro: ma qu[illegible] basi non corrispondono per nulla ai plinti delle statuette.

Per conto mio peraltro ometto qualsiasi ipotesi circa la ricostruzione ideale del monumento, poichè altri se ne occuperà espressamente in questa [illegible] Rivista.

Anche il monumento Adam è attribuito generalmente a maestro Pa[illegible],[2] ma senza motivo, come giustamente osserva l'ultima edizione del *Cicerone*.[3] L[illegible] colonnine tortili del sarcofago non hanno nulla a che vedere con quelle più [illegible] plici ed ineleganti, fatte a corda, dei monumenti [illegible] dell'Anguillara [illegible]

[1] [illegible] [2] [illegible]

[3] [illegible]

neschi, e così in tutto l'insieme la fronte del sarcofago è decorata in modo del tutto diverso dal tipo costantemente usato da Paolo. Inoltre nella tomba Adam abbiamo il lenzuolo che si risvolta giù dal letto funebre, che, come abbiamo già osservato, manca sempre in Paolo. Quanto poi al panneggio a belle pieghe profonde e morbide, esso è del tutto in contrasto con quello più duro, a movenze preferibilmente rettilinee, dei monumenti di maestro Paolo; nè di questi ha le caratteristiche la testa del cardinale Adam, dall'orecchio del tutto diverso da quello particolare di Paolo, e dalla fronte rugosa, mentre tutti i personaggi scolpiti dal maestro romano l'hanno perfettamente liscia, come se in essi la morte avesse cancellata ogni traccia lasciatavi dall'età e dalle pene.

Inoltre, anche all'infuori da determinate forme, in ogni sua parte il monumento Adam si rivela frutto di ben altra tempra artistica che quella di Paolo, essendo indubbiamente un'opera d'arte corretta e nobile quale l'autore dei monumenti Carafa e Stefaneschi non poteva davvero concepire. Le semplici cornici che dividono la fronte del sarcofago in tre campi, gli stemmi che l'ornano, i fogliami gotici molto arricciati e frastagliati che contornano lo stemma d'Inghilterra, gli ornati delle due faccie laterali con una croce formata di fogliame in alto rilievo su una decorazione di viticci appena un po' rilevata, sono lavorati con una finezza ed un sentimento di eleganza che costituiscono un fenomeno isolato nell'arte romana del tempo.

Se poi ammettiamo, come a me sembra ragionevole, che le cinque statuette del monastero appartengano esse pure al monumento, le divergenze dall'arte di maestro Paolo si fanno ancor più maggiori. La Madonna, dalla elegante mossa pisana nel busto spinto indietro verso destra onde far equilibrio al peso del bambino tenuto col braccio sinistro, in atto di offrire un mazzetto di fiori al figliuoletto che sorridendo stende una manina per prenderlo, è, nonostante i non pochi difetti di forma, nel più vivo contrasto con la Madonna massiccia, volgare, senza grazia del monumento dell'Anguillara.

E nemmeno possiamo pensare di identificare l'autore del monumento Adam con quello del sepolcro d'Alençon, che ha panneggio meno bello e forme decorative meno eleganti.

Nè bisogna stupirci se di tanti marmorari diversi non ci resta che un'opera o poco più per ciascuno. Il Ciampini [1] ricorda sei grandi cibori da altar maggiore [2] andati distrutti ai suoi giorni. Ciò può darci un'idea dell'incredibile distruzione di monumenti dell'arte gotica e del rinascimento avvenuta nei secoli del barocco:

[1] *Vetera monimenta*, Roma, 1690, pag. 181.

[2] Uno di questi è quello di Mino del Reame in Santa Maria Maggiore, del quale ci restano fortunatamente i frammenti.

cosicchè sarebbe quasi assurdo il voler credere che i pochi frammenti [illegible] naufragio dovessero essere, non si sa per qual privilegio della fortu[illegible] opera di un solo artefice o di pochi.

Di Bonifacio IX, sotto il quale si svolse quel rifiorir[illegible] ora veniamo vedendo, esistono due immagini marmoree. Un[illegible] a tutto tondo esistente nella sacrestia della basilica di San Paolo fuori le mura (fig. 8): rappresenta il papa seduto in atto di benedire con la destra mancante, mentre con la sinistra tiene aperto un libro nel quale si legge in caratteri capitali:

D. O. M. Bonifacius IX p. m[illegible]
stirpe Thomacellus, gener[illegible]

È l'unico saggio che abbiamo di statua eretta ed isolata e non è naturalmente molto felice, quantunque le proporzioni non sieno troppo errate ed il panneggio offra nella parte inferiore della pers[illegible] bei motivi gotici, pieni di morbidezza. È evidente che il marmoraro che la lavorò era del tutto nuovo a scolpire delle figure a tutto tondo, giacchè egli non ha saputo risolvere il suo problema in altro modo che dividendo la superficie della statua in tante minori superfici, trattata ciascuna come un rilievo. Così sul davanti della figura, dalle ginocchia al plinto, i ripiegamenti della veste, le punte dei piedi, le ginocchia stesse, ogni cosa non sporge da un piano verticale; similmente è ai due lati. Anzi, tanta era la ripugnanza o l'incapacità del marmoraro a scostarsi da questo stile di bassorilievo, che egli non ha plasmato al naturale nemmeno le modanature del seggio pontificale, ma le ha appena indicate in prospettiva.

An[illegible] questa statua [illegible] non presenta alcun tratto caratteristico; il drappeggiarsi della veste dalle gi[illegible] in giù forma pieghe tutte diverse da quelle [illegible]

(1) [illegible]

e delle cortine del monumento dell'Anguillara; mentre l'orecchio grande con un enorme foro allungato si scosta d'assai dal tipo abituale dell'orecchio di Paolo piuttosto allargato, col foro molto frastagliato. Ciò non di meno è necessario convenire che la statua di Bonifacio IX è, fra le molte sculture attribuite a Paolo, quella che si scosta meno dal suo stile.

Fig. 9. Rilievo rappresentante Bonifacio IX. Roma, Basilica di San Giovanni Laterano (Fotografia Moscioni).

Dal Grimaldi[1] in poi[2] la statua è stata supposta avanzo del sepolcro del papa; non pare per altro che di questa opinione fosse un contemporaneo del Grimaldi, il Ciaconio, che nel disegno ipotetico da lui dato della tomba di Bonifacio IX[3] non introduce affatto una statua seduta del defunto. E veramente questo motivo, già usato a Napoli nella tomba di re Roberto, non ha riscontro a Roma se non sulla fine del secolo XV, nel monumento innalzato da Antonio del Pollaiuolo ad Innocenzo VIII; mentre mi sembra più accettabile l'ipotesi che il simulacro non sia se non una statua onoraria eretta al papa in occasione del solenne giubileo del 1400, come già più di una statua simile era stata innalzata al papa che aveva celebrato il giubileo secolare cento anni innanzi: Bonifacio VIII.[4]

Al contrario ritengo opportuno supporre frammento della tomba di Bonifacio IX l'altra sua immagine conservata nell'ultima cappella del braccio trasversale destro di San Giovanni Laterano. Questa è in alto rilievo, pure in grandezza naturale, e rappresenta il papa inginocchiato a mani giunte, su un fondo decorato a mosaici cosmateschi (fig. 9).

Veramente sinora da tutti,[5] non so proprio perchè, si ha voluto riconoscere nel papa effigiato Nicolò IV, laddove sul fondo si trova ripetuto più volte lo stemma della famiglia Cybo a cui Bonifacio VIII apparteneva, costituito di una larga striscia

[1] Biblioteca Vaticana, *Cod. Barb. Lat.* 2733, c. 385 In ecclesia S. Pauli viae Ostiensis cernitur hodie dicti Bonifacio IX) pontificis statua sedens et ad vivum expressa cum thiara ac pluviali benedicens...., quam puto esse de ruinis sui sepulcri ex Vaticano illuc translatam.

[2] *Ciaconio*, ediz. cit., II, 408.

[3] *Vitae et res gestae pontificum romanorum et S. R. E. Cardinalium*, Rome, 1677, II, 695-6.

[4] C. Ricci, *I ritratti di Bonifacio VIII*, nell'*Italia artistica ed industriale*, 1893, pag. 57-59. Venturi, *Storia dell'arte*, IV, pag. 69-70 e 150-154. Ciaconio, op. cit., II; 315-316.

[5] G. Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen âge*, Paris, 1877, pag. 185; Perkins, *The italian sculptors*, ediz. franc., Paris, 1869, II, 87; Angeli, op. cit., 178-9.

obliqua a scacchiera in bianco e azzurro su fondo rosso; mentre, anche senza tener conto del biregno che il papa porta in capo e che sarebbe un fatto abbastanz[illegible] strano nel secolo XIII,[1] e delle caratteristiche artistiche della scultura, per nulla confacentisi ai tempi immediatamente successivi alla morte di Nicolò IV [illegible] tratti fisionomici del volto corrispondono perfettamente a quelli dell'altra immagine di Bonifacio IX a San Paolo.

Ora il Platina riferisce che Bonifacio IX fu sepolto in un monumento di ma[illegible] ornato di mosaici, con gli stemmi della famiglia sua:[2] particolari che si attagli[illegible] perfettamente al nostro altorilievo ornato non dello stemma pontificale, ma di quello della famiglia Cybo.

Nè la forma del frammento ripugna a lasciarlo supporre avanzo di una tomba, nella quale avrebbe potuto occupare posto analogo (senza il santo protettor[illegible] quello che hanno le figure dei defunti, pure inginocchiate a mani giunte, nei monumenti Braye ad Orvieto e di Benedetto XI a Perugi[illegible]

Accogliendosi quest'ipotesi, il frammento verrebbe ad essere datato verso il 1404, anno della morte del papa: col che concordano le sue particolarità stilistiche. N[illegible] l'esecuzione fine di tutti i minimi particolari, come le piegoline dei guanti, [illegible] sfaccettature delle gemme del biregno ed i ricami minuti della veste e della s[illegible] pantofola, appare quella accuratezza minuziosa del dettaglio, che già abbiam[illegible] nei monumenti d'Alençon e Adam; mentre nelle pieghe sottili e fitte ch[illegible] la persona, del tutto diverse da quelle larghe e goticizzanti vedute sino [illegible] di intravvedere già l'influenza delle statue antiche, che ben presto riprender[illegible] dominare nell'arte romana, anche gotica.

* * *

Veniamo ora a maestro Paolo *seniore*, del quale, [illegible] due opere recanti la sua firma: la tomba di Bartolomeo Carafa, cavalier[illegible] mitano († 1405) in Santa Maria del Priorato di Malta (fig. 10);[3] e quella del [illegible]dinale Stefaneschi († 1417) in Santa Maria in Trastevere [illegible][4]

Il monumento dei fratelli Francesco e Nicolò dell'Anguillara († 1406 e 1408) in San Francesco a Capranica di Sutri (fig. 11), attribuito a Paolo dal *Cicerone*,[1] offre con gli altri due così strette affinità di struttura e di fattura, da non potersi serbare il menomo dubbio che anch'esso sia dovuto a maestro Paolo.

Basti osservare la decorazione della fronte del sarcofago, divisa in tre campi dalle stesse sottili colonnine cordonate, con uguali capitelli, che vediamo nei due

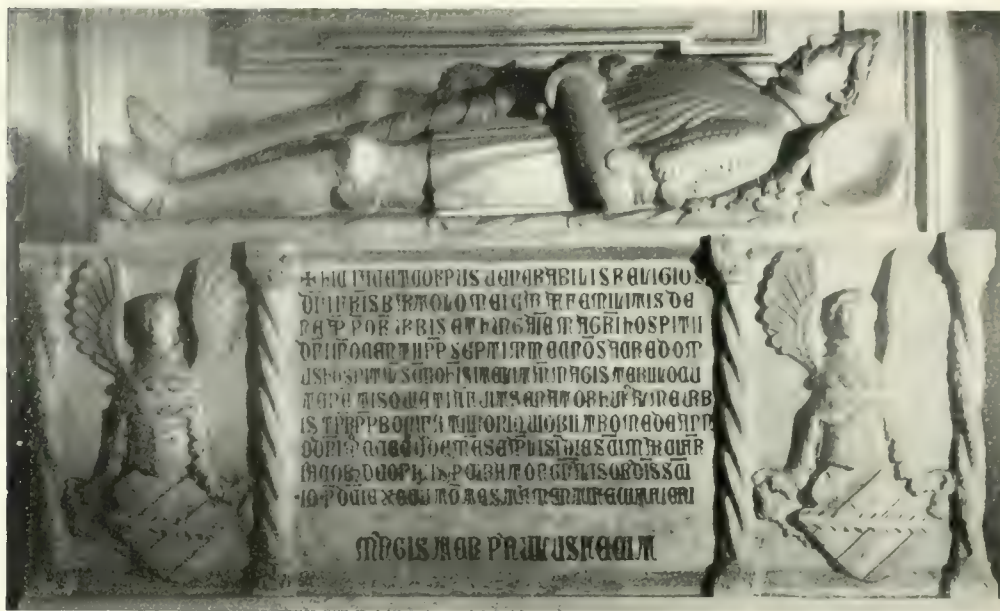



Fig. 10. Maestro Paolo [illegible]. Monumento di Bartolomeo Carafa. Frammento. Roma, Chiesa di Santa Maria del Priorato (Fotografia Moscioni)

monumenti firmati da Paolo; la cornice a foglie dello stesso sarcofago, identica a quella del monumento Stefaneschi; le figure dei defunti, adagiati col capo sull'elmo di cui si vede la concavità della calotta ed il disotto del frastagliato cimiero, perfettamente uguali nel trattamento della testa, ed in ogni minimo particolare della armatura alla statua del cavaliere Carafa.

Accertata la pertinenza a Paolo del monumento dell'Anguillara, esso acquista un'importanza superiore agli altri due, essendo il solo perfettamente conservato.

Il sarcofago[2] è appoggiato posteriormente alla parete della chiesa ed è sor-

[1] Ediz. cit., II, 408.

[2] Al sarcofago è apposta la seguente epigrafe: *Olim que genuit simili de semine mater — Corpora Francisci petra [illegible] Nicolai — Clarus uterque armis utroque anguillarie [illegible]. Quorum anima* [illegible] *mes Franciscus anno domini M.CCCC.VI, die XII mensis augusti. Et* [illegible] *domini M.CCCC.VIII* [illegible].

retto sul dinanzi da quattro colonnine tortili, dalle cordonature ornate di rilievi decorativi. Agli angoli anteriori del sarcofago stanno ritti su una piccola base quadrangolare due angioli in atto di sollevare con ambo le mani due cortine, a fine di lasciar vedere i due fratelli defunti, stesi l'uno accanto all'altro.

Le cortine pendono da una specie di baldacchino fatto di stoffa stirata in modo da formare larghe scanalature: sul piano orizzontale superiore del baldacchino [illegible] collocate una statuetta della Madonna col Bambino nel mezzo, ed ai lati [illegible] figurette inginocchiate dei fratelli defunti, i quali dovevano essere presentati alla Vergine dai Santi Lorenzo e Francesco, le cui statuette si trovano oggi fuori della chiesa, esposte sulla balaustra della scalinata. Il monumento viene poi completato da un grande baldacchino a sesto acuto trilobo,[1] fiancheggiato da due gugliette quadrangolari, tutto simile, nelle linee generali della parte superiore, al monumento di Benedetto XI a Perugia. La decorazione dei pennacchi dell'arco trilobo del timpano, nel cui centro sta lo stemma della famiglia, è a pesanti fogliami gotici a bassissimo rilievo.

[illegible]

Il baldacchino è sorretto da due sottili e lisce colonne, le cui alte basi quadrate sono ornate sulle quattro faccie, quella di destra dallo stemma dell'Anguillara, quella di sinistra dallo [illegible] Orsini dell'Anguillara, il quale ricorre pure sulle due faccie laterali del [illegible]

[1] [illegible]

Il monumento Catala (fig. 11), di cui non rimane più che il sarcofago con la statua giacente, era probabilmente molto simile a quello dell'Anguillara; sul piano del sarcofago, agli angoli anteriori, si vedono ancora gli spazi già occupati dalle basi su cui dovevano innalzarsi i due angioli reggi-cortine.

Quanto al monumento Stefaneschi, Paolo dovette lasciare da parte il tipo suo consueto di tombe monumentali, per attenersi, probabilmente per volere dei committenti, al modello del vicino sepolcro d'Alençon, quantunque egli lo modificasse un poco secondo le forme decorative a lui famigliari. Quasi certamente anche il monumento Stefaneschi doveva essere fornito del grande baldacchino gotico; ma, mentre quello del monumento d'Alençon ci è stato conservato, tramutato in altare, di questo non ci è rimasta traccia, non sembrandomi ragionevole crederne frammenti le quattro statuette, collocate ora nel portico della chiesa sulle due porte laterali d'ingresso, le quali, simili alle sei del baldacchino d'Alençon, potrebbero avere compiuta funzione analoga a queste in un altro monumento, ma presentano nel trattamento dei capelli e del panneggio stile ben diverso da quello di Paolo.

Fig. 12. Maestro Paolo *romano*. Monumento del card. Stefaneschi (frammento). Roma, Chiesa di Santa Maria in Trastevere (Fotografia Alinari).

Quali sieno le forme proprie di maestro Paolo ho già avuto occasione di notare a proposito delle opere che gli sono ingiustamente attribuite: ora, riassumendo e completando, osserverò come le sue teste di defunti sieno ritratte con efficacia dal vero, ma alquanto sommariamente, senza troppa ricerca dei particolari. Il panneggio è, specialmente nelle prime opere, duro, senza alcuna finezza, a pieghe scarse; così pure i capelli sono indicati a ciocche aspre, con ondulature convenzionali, a piccole strie quasi metalliche.

Le teste delle figure non ritratte dal vero hanno faccie tonde e piatte con linea-

menti duri, senz'ombra di verità e di garbo. Le [illegible] di una certa energia nella posa, hanno qualche cosa di sproporzionato e di primitivo che sorprende in un artefice del secolo XV.

Per contrario Paolo ha il merito di avere un felice concetto dell'insieme [illegible] statue giacenti, grandi al naturale, sono di giuste proporzioni, ben costruite; i suoi monumenti hanno architettura grandiosa e sobria.

Ciò non di meno non è il caso di considerarlo, come alcuni fanno,[1] il vero rappresentante del risorgimento della scultura romana in sul tramontare dell'arte [illegible] essendo certamente superato da alcuni suoi contemporanei, come ad esempio dal maestro del monumento Adam.

Chi sia questo maestro Paolo operante a Roma nel primo ventennio del [illegible]colo XV non sappiamo. Per un pezzo fu confuso (e da alcuni [illegible]) con l'altro Paolo dei tempi di Nicolò V e Pio II, dal quale fu distinto soltanto di recente dal Müntz,[3] dal Bertolotti,[4] dallo Gnoli[5] e dal Leonardi.[6] Il Müntz [illegible] dubitativamente l'ipotesi che potesse identificarsi in un certo Paluzzo marmor[illegible] quale si hanno parecchie notizie nei documenti dal [illegible] poi fu sergente d'armi del Papa. Ma l'identificazione è più che dubbia, [illegible] notizie che si hanno di tale artista (?) tutte posteriori alle opere eseguite [illegible] Paolo, e sembrando poco probabile che costui, che operava e si firmava nei su[illegible] sino dal 1405, vivesse ancora nel 1470.

Frammento di un monumento simile a quello dell'Anguillara sono i due ang[illegible] reggi-cortine collocati, insieme con altri vari frammenti del [illegible] della parete sinistra nella cappella della Pietà in San Pietro.[illegible] [illegible]sima attitudine di quelli di Paolo, presentandosi di fronte sul lato anteri[illegible] cofago, a differenza di quelli della fine del secolo XIII e inizi del XIV, [illegible] di profilo, addossati alle pareti di fianco della camera ardente.

Hanno forme dure e pesanti, pieghe scarse e rigide, visi senza bell[illegible] grazia a lineamenti piatti, mani a dita cilindriche tutte egualmente lung[illegible]

[1] [illegible]

[3] [illegible]

[4] [illegible]

[5] [illegible]

[6] [illegible]

a strie metalliche convenzionalmente ondulate: tuttavia non sono troppo errati nell'insieme ed eseguiti senza volgarità.

Ci manca qualsiasi notizia sul monumento da cui devono essere derivati.

Leggiadria e nobiltà di forme assai superiori offrono due altri angioli simili, nel motivo, esistenti nella chiesa di San Cesareo sulla via Appia, ove si trovano collocati alla base dell'altar maggiore cosmatesco, col quale non hanno certamente nulla a che vedere [1] (fig. 13).

Come sono ora le due scolture appaiono unite in una sola membratura da un padiglioncino che sta nel mezzo fra le due cortine, e che non è altro se non una aggiunta molto tarda, come indica lo stile del panneggio e la natura del marmo. Originariamente quindi i due angioli con le loro cortine dovevano trovarsi ad assai maggiore distanza l'uno dall'altro, sì da lasciar scorgere fra loro tutta intera la figura di un defunto, con motivo simile a quello del monumento dell'Anguillara e di molti altri sepolcri italiani del secolo XIV, come ad esempio quello di Maria di Calabria († 1366) in Santa Chiara a Napoli, i cui angioli offrono nell'attitudine spiccatissime affinità con i nostri.

Fig. 13. Frammento di monumento sepolcrale. Roma (Chiesa di San Cesareo. Fotografia Moscioni).

Le due figure angeliche, benchè snelle di forme, sono troppo corte, specialmente nella parte inferiore della persona, cosicchè, mentre sono ritte in piedi, a prima vista si direbbero inginocchiate. Tuttavia questo è quasi il solo difetto delle due sculture, che portano l'impronta del tempo a cui appartengono soltanto nei raggiramenti gotici del panneggio. In tutto il rimanente rivelano al contrario spiccatissima l'influenza classica: così nelle pieghe formate dalla tunica sul petto, nelle mani di proporzioni ragionevoli e ben fatte, e sopratutto nelle teste dall'ovale allungato, dal naso di forma prettamente regolare, dalla bocca a labbra carnose.

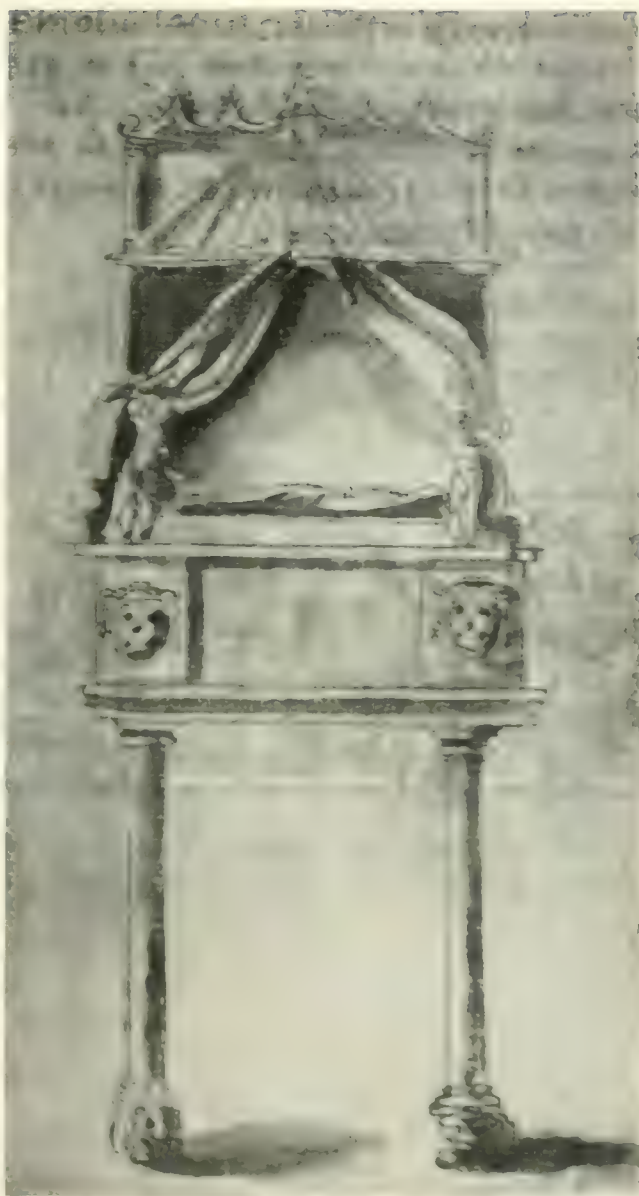
Nè veramente sarebbe qui il caso di lagnarsi dell'influsso dell'antico sull'arte medioevale, giacchè i due angioli di San Cesareo costituiscono forse il più bel saggio della scultura romana agli inizi del secolo XV. Basta ravvicinarli a quelli analoghi

[1] La riproduzione dell'intero altare è data dal De Waal (*Roma Sacra*, München, 1905, pag. 302), il quale per altro non rileva la posteriorità dei due angioli rispetto all'altare.

di Capranica e di San Pietro per valutare tutta la superiorità del nostro incognito marmoraro che sa dare morbidezza al marmo, naturalezza e vivacità di attitudini alle figure, grazia ed espressione ai visi.

È notevole come già in questi frammenti abbiamo esempio di quella collaborazione artistica che diverrà così comune nella scultura romana della seconda metà del secolo XV. Nell'angiolo di sinistra le penne delle ali sono più strette a lembi ondulati, in quello di destra più larghe, col margine qua e là diviso. Anche la capigliatura è trattata a ciocche con solchi più profondamente segnati nel primo che presenta anche panneggio alquanto più tormentato che non l'altro. E molto diverse pure sono le faccie; calma e rigida quella dell'angiolo di destra; contratta in una espressione dolorosa nella figura di sinistra.

Parrebbe che, pur essendo uno solo il direttore del lavoro, l'esecuzione dei due pezzi fosse affidata a due artefici distinti. Per lo meno da due diversi scalpellini fu certamente eseguita la rifinitura dei capelli, delle ali, ecc.

* * *

Proseguendo nel secolo XV non ci restano molti altri monumenti della scultura gotica romana. Sono ancora, come gli altri [illegible] [illegible] del secolo

nale Pietro de Fonseca († 1422) nelle Grotte Vaticane, del cardinale Francesco Lando († 1427) su per lo scalone del palazzo di Santa Maria Maggiore, e del cardinale Ardicino della Porta *seniore* († 1434) nelle Grotte Vaticane.

Del primo e del terzo rimangono il semplice sarcofago [1] con la statua giacente del defunto; del monumento Lando soltanto la statua, riconoscibile per lo stemma che porta sul petto.[2]

Delle tombe De Fonseca e Dalla Porta possediamo poi anche il disegno dell'insieme, conservatoci dal Grimaldi [3] (fig. 14 e 16).

Nella prima abbiamo un motivo architettonico ancora del tutto simile a quello del monumento dell'Anguillara: il sarcofago, evidentemente addossato ad una pa-

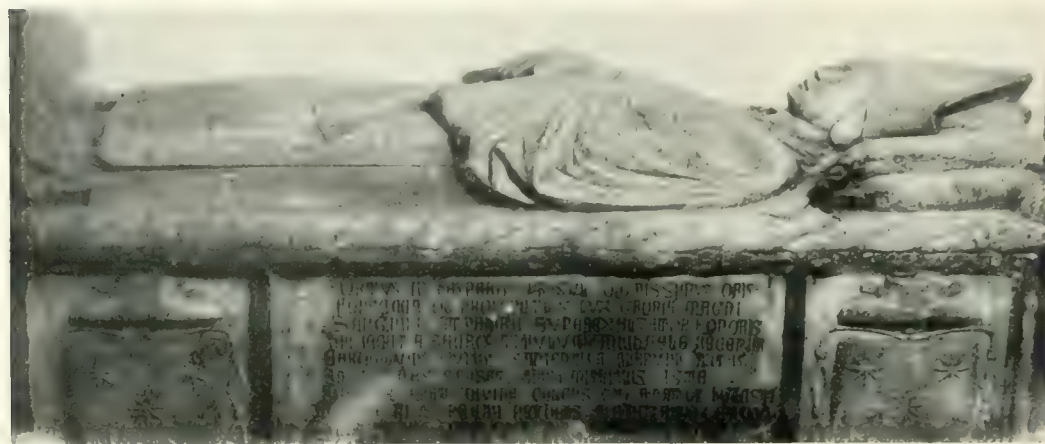



Fig. 15. Monumento del card. De Fonseca. Frammento. Roma, Grotte Vaticane.
(Fotografia Gargiolli).

rete, è retto sul dinanzi da due colonne che hanno per base, come nel monumento Caracciolo a Santa Maria del Priorato, due cariatidi leonine accovacciate; sul sarcofago agli angoli anteriori stanno due angioli ritti in piedi (certamente più simili a quelli del monumento dell'Anguillara e di San Cesareo, di quanto non lasci comprendere il poco esatto disegno), in atto di sollevare due cortine sospese ad una specie di padiglione dal tetto a larghe scanalature come quello dell'Anguillara: in alto il padiglione è ornato di un motivo gotico non troppo facilmente determinabile. Il monumento poi doveva essere indubbiamente completato da un gran baldacchino marmoreo già scomparso al tempo del Grimaldi.

[1] Le epigrafi sono trascritte dal DIONISI, *Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta*, Roma, 1773, pag. 158 e 160.

[2] Che il cardinale Francesco Lando fosse sepolto in Santa Maria Maggiore lo sappiamo dal DE ANGELIS (*Basilicae sanctae Mariae Maioris de Urbe descriptio et delineatio*, Roma, 1621, pag. 102) e dal LITTA (*Famiglie celebri italiane, Lando*).

[3] Mss. cit., f. 217 e 200 v.

Nel monumento Della Porta il sarcofago sembra posare su tre colonnin[illegible] il Grimaldi non ha disegnato che il capitello, omettendo i fusti; dal sarc[illegible] innalzano due colonne che sorreggono il baldacchino ad arco gotico trilobo con timpano tricuspidato; ai lati dell'arco s'innalzano due altre colonnine su cui posano due statuette, con un insieme non molto diverso da quello del monumento d'Alençon.

Anche nelle statue funerarie non può dirsi che gli artisti introducessero grandi novità. Quella del De Fonseca (fig. 15) è ben proporzionata e costrutta, ed ha bei motivi di panneggio specialmente nelle ampie maniche; ma nel complesso non la si distingue dalle statue giacenti dei primi anni del secolo, mentre il viso, accuratamente scolpito, non presenta abbastanza spiccati i tratti caratteristici del defunto.

Più insignificante ancora è quella del Lando, grossolana e volgare per di più.

Per contrario ci si presenta come opera di un artista assai più interessante quella del cardinale della Porta (fig. 17), la cui testa può dirsi un bellissimo ritratto, mentre le mani colpiscono per il loro felice naturalismo, che veramente ce le fa sembrare più adatte ad un operaio indurito al lavoro, che non [illegible] un prete.

Il monumento della Porta può considerarsi l'ultimo prodotto dell'arte gotica in Roma. Nel 1432 i fiorentini Donatello e Simone Ghini e subit[illegible] recavano il verbo dell'arte nuova rinascente, che anche gli [illegible]

seguiranno, benchè con ripugnanza, senza comprenderne il vero spirito, riducendola quasi soltanto ad un'imitazione dell'antico così fedele quale i Fiorentini non praticarono mai. Il che non ci può stupire, avendo già osservato come gli scultori romani, anche sotto l'impero dello stile gotico, fossero spesso tratti a lasciarsi ispirare da modelli classici; ispirazione che, finchè non fu imposta come una moda venuta

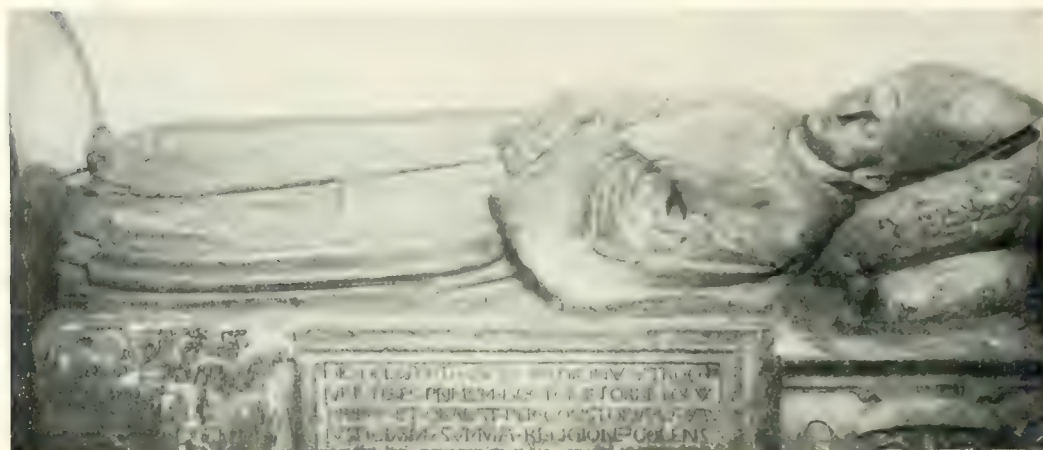



Fig. [illegible] — Monumento del card. Della Porta. Frammento. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargiolli).

di fuori, ma fu naturale portato dell'ambiente e libera manifestazione del gusto individuale degli artisti, non ne soffocò affatto le altre tendenze naturali, consistenti sopratutto in un rude naturalismo, ma era atta ad ingentilirle e migliorarle.

Cosicchè è quasi deplorevole che una troppo forte influenza esteriore abbia turbato questo naturale svolgersi del rifiorire della scultura romana, che, benchè assai modesto, aveva un carattere a sè, e, nei suoi prodotti migliori, quali il monumento Adam, gli angioli di San Cesareo e la statua funeraria Della Porta, poteva asciar sperare in un avvenire migliore che non sia stata la produzione artistica del periodo successivo alla venuta dei primi fiorentini in Roma.

Lisetta Ciaccio.

UNA RAPPRESENTAZIONE TRECENTESCA

DELLA LEGGENDA DI AUGUSTO E DELLA SIBILLA TIBURTINA.

([illegible])

Al Piper,[1] che ha trattato diffusamente delle rappresentazioni artistiche della profezia cui s'ispira la leggendaria origine augustea dell'Aracoeli, era ignota una tavoletta del museo di Stuttgart (n. [illegible]), la quale è più completa per l'iconografia della leggenda che non qualunque altra opera d'arte conservataci. E per quanto tale tavoletta fosse poi citata dal Cavalcaselle,[2] niuno pensò di analizzarla mettendola in relazione con la leggenda.

Gli esempi più antichi conosciuti di tali rappresentazioni si trovano in un bassorilievo decorante un arco che chiude il paliotto dell'antica *ara coeli*, opera di ignoto marmoraro romano della fine del secolo XIII o fors'anche del principio del successivo, checchè ne dica il P. Casimiro;[3] e in una miniatura di un codice estense, del *Memoriale Potestatum Regiensium* scritto da un anonimo nel 1285.[4] Lo scultore [illegible] presso la Sibilla, approfittando dei due pennacchi dell'arco per figurare a sinistra Augusto incoronato che vorrebbe, e non riesce, inginocchiarsi, a destra, in un elissoide a nicchia, la Madonna che stringe il figliuolo. Non manca invece la Sibilla nel codice estense: essa è vicina ad Augusto, e ambidue indicano a un alto ovale pieno di nubi, sovrastante la porta d'una città, racchiudente la Madonna che sulle ginocchia tiene il Figliuolo, mentre due teste di angeli spuntano ai lati.

E a quest'ultimo tipo, salvo le mutazioni di atteggiamenti derivanti dalla varietà dei formati delle opere e della potenzialità drammatica degli artisti, si attenne l'arte italiana posteriore. Dall'accenno del Vasari[5] parrebbe che fosse stato di questo tipo anche l'affresco ora perduto del Ghirlandaio sopra l'arco della cappella Sassetti [illegible]

[1] [illegible] 1847, I, [illegible] e seguenti. [illegible]

[2] CAVALCASELLE e CROWE, [illegible] ed. Le Monnier, [illegible], IV, [illegible]

[3] [illegible]

[4] [illegible]

[5] [illegible]

Santa Trinita. E agli stessi motivi ispiratori ubbidirono il Peruzzi a Fontegiusta, il Falconetto nel quadro ora conservato al museo di Verona (qui veramente manca la figura della Madonna, ma per la posizione di Augusto e della Sibilla è evidente la Madonna dovesse esservi, e in alto come nella miniatura del codice estense), infine uno scolaro del Cima nel quadretto, attribuito a torto al Carpaccio, conservato nella collezione Layard di Venezia.

A differenza delle opere citate, il quadretto di Stuttgart comprende, oltre la comune rappresentazione, la caduta degl'idoli nel tempio della Pace.

Esso porta la firma: *1358 Paulus cum Filio*, la quale parve falsa al Cavalcaselle, ma è piuttosto semplicemente svanita, sia perchè manca di errori paleografici nelle lettere gotiche, sia perchè lo stile della pittura si accorda perfettamente con quello di Paolo Veneziano, il fondatore della prima scuola di pittura a Venezia, la gotico-bizantineggiante.

Il pittore rappresenta Augusto e la Sibilla davanti le logge imperiali: la presenza di tali logge può far pensare egli abbia ricordato il passo della leggenda di Jacopo da Voragine (e certo all'opera di costui egli in generale s'ispira come vedremo in seguito), che accenna alla visione avvenuta mentre Augusto si sporgeva dalla loggia. La ragione poi per cui il pittore si contentò di ricordare le logge nel fondo può trovarsi o nella sua inscienza prospettica o nel ricordo di altre anteriori rappresentazioni, in cui doveva esser comune la vicinanza dell'Imperatore e della Tiburtina, poi che fra le opere citate non una contraddice a ciò.

Paolo da Venezia non si contenta di rappresentare la leggenda, ma pone anche delle scritte in cartelli che parafrasano, quando letteralmente non copiano, la narrazione di Jacopo da Voragine. Così si vedrà dal passo della leggenda che porremo a fianco dell'iscrizione: e in un caso la leggenda ci servirà a ricostruire approssimativamente una scritta illeggibile. La Sibilla dunque tiene il seguente cartello:

Die Nativitatis Christi Jehsus Audivit Octavianus Imperator Vocem Dicentem Hec Est Ara Celii Dixit Que Ei Sibila Hic Puer Maior Te Est Qui Stat In Sinu Virginis In Circulo Aureo Solis Ideo Ipsum Adora.

E così dice Jacopo da Voragine (ed. Graesse, 1890, pag. 44):

Cum ergo in *die nativitatis domini* consilium super hac re convocasset et Sybilla sola in camera imperatoris oraculis insisteret, in die media *circulus aureus* apparuit *circa solem* et in medio circuli *virgo* pulcherrima, puerum gestans *in gremio*. Tunc Sibylla hoc Caesari ostendit, cum autem *imperator* ad praedictam visionem plurimum admiraretur, *audivit vocem dicentem* sibi: *haec est ara coeli; dixitque ei Sibylla: hic puer maior te est* et *ideo ipsum adora*.

Davanti gli occhi di Augusto, in alto, entro un cerchio d'oro, è la Madonna col Bambino il quale tiene in mano un altro cartello:

Puer Etherens Sum Ex Deo Viventi Sine Tempore Genitus Ex Intemerata Virgine Sine Macula Natus.

[illegible]

Refert quoque Timotheus... quod Octavia- [illegible] *[illegible] Deo vivente [illegible]* [illegible] D[illegible] nasciturus *sine macula.*

Il Padre Eterno sovrasta alla Vergine, circondato da angeli leggermente segnati: tale figura non si trova in nessuna leggenda ed è stata posta dall'artista forse per commento grafico dell' « ex deo viventi », fors'anche per l'abitudine già invalsa nell'arte bizantina di far sovrastare all'immagine della Madonna il Padre Eterno [illegible] sua mano, qualche segno insomma della presenza della divinità.

La parte inferiore della tavola è divisa in due parti dalla fonte dell' [illegible] sinistra è occupata dalla Sibilla e da Augusto; la destra, dal tempio della Pace nella cui base si legge molto confusamente:

Templum Pacis In Eternum..... Coruit Quando Virgo F...... P......

[illegible]

Impossibile enim crediderunt quelli [illegible] vano udito il responso d'Apollo quod unquam pareret virgo. Unde in foribus templi titulum [illegible] *[illegible] ipsa nocte qua [illegible] peperit* [illegible] *corruit..*

Entro il tempio cadono due idoli; fuori, quattro uomini si ritraggono spaventati. Jacopo da Voragine parla della caduta della statua di Romolo.

Nel riparo più basso della fonte si legge:

Fons Aque In Liquorem Olei Rome Versus Est Die Qua Christus De Maria Virgine Natus Est

[illegible]

[illegible] erumpens

Probabilmente un devoto committente con la Leggenda Aurea alla mano costringeva l'artista, più che non si fosse usi di fare, a rimpinzare la scena, nè all'esecutore si può negare una certa ingegnosità nel disporre le varie rappresentazioni.

Lionello Venturi.

RICORDI INEDITI DI ARTISTI DEL SECOLO XVI.

I. Il mausoleo di Nicolò IV in Santa Maria Maggiore.

Il nome di Nicolò IV, Girolamo Mascio da Lisciano nella diocesi di Ascoli, è scritto a lettere d'oro nei ricordi della basilica liberiana. Vestito l'abito di San Francesco a vent'anni, eletto ministro generale dell'ordine nel capitolo di Lione l'anno 1274, e cardinale nel concistoro del 12 marzo 1278, prese parte al famoso conclave di Santa Sabina del 1287-88. Uccisi o sbandati tutti i sacri elettori dalle febbri perniciose, il solo cardinale Mascio rimase saldo al posto, pur mantenendo gran fuoco nella sua cella anche in piena estate, per combattere l'infezione dell'aria. Di questa sua coraggiosa condotta ebbe compenso il... 1288 con l'elezione al pontificato, nel breve corso del quale « apud Basilicam S. Mariae Maioris sedem fixit » abitando la canonica demolita al tempo di Paolo V. Rifabbricò, ampliandola, la tribuna: ne rivestì la conca di mosaici con l'opera di Fra Iacopo da Turrita: rifece il pavimento alla cosmatesca sino al confine col presbiterio: restaurò i mosaici del portico con l'opera di Filippo Russuti: trasferì il coro dell'aula nel presbiterio: e dotò la basilica di suppellettile del peso di 159 libbre d'oro, e di 1225 libbre d'argento. In tutte queste opere ebbe a compagno e partecipe della spesa il cardinale Iacopo Colonna, il quale, morto Nicolò ai 4 di aprile del 1292,[1] eresse per sua memoria una cappella, una delle quattro che la famiglia Colonna finì col possedere in questa sola basilica.

Nicolò IV era stato dimesso in terra nel coro,[2] davanti alla cappella del presepe, e vicino alle reliquie di San Girolamo, il cui trasferimento dalla Palestina a Roma si dice essere avvenuto precisamente in questi tempi (1284-1285): in ogni caso Nicolò IV è l'autore della bolla con la quale è prescritto l'ordine delle feste da celebrarsi in onore del santo. Tanto le reliquie di questo, quanto quelle del pontefice ebbero a patire strane vicende.

Quelle di San Girolamo furono trasportate primieramente dalla cappella del Presepe all'altare dei Guaschi, che stava isolato nella nave di mezzo, vicino ai gradini

[1] Vedi: Francesco Maria de Amatis, *Clarorum Asculanorum praeclara facinora*, Romae, 1622; Antonfelice Mattei e Girolamo Rossi, *Vita Nicolai IV ex codd. vat. cet.*, Pisis, 1761 e 1766. Giacinto Cantalamessa Carboni, *Memorie*, pag. 34.

[2] Vedi Ciacconio, *Vitae*, tomo I, pag. 788. De Angelis, *bas. liber. descr.*, pag. 158.

del presbiterio. Di qui le tolse, al tempo di Sisto V, il canonico Cerasola, e le [illegible] sotto il grande disco di porfido nel piano del presbiterio stesso, per timore ch[illegible] papa non volesse trasferirle alla nuova chiesa di San Girolamo degli Schiavoni.

Il card. Domenico Pinelli († 1611), in occasione di certi lavori eseguiti sotto la sua arcipretura l'anno 1600, le cavò di sotto la « rota porphiretica » per celarle nella parte più profonda della confessione, la cui finestra serrò con cancelli di metallo dorato. Quivi rimasero in pace sino al tempo di Benedetto XIV, il quale ai 14 di novembre del 1747, intrapresa la demolizione del vecchio altar maggiore e della confessione, trovò tre ricettacoli. Il primo — già urna cineraria di Cneo A[illegible] Nereo CIL. VI, 11[illegible] — fu creduto contenere avanzi del Presepe; nel secondo [illegible] trovata una capsa ovale d'argento contenente scheggie d'ossa che furono credute di San Girolamo: nel terzo (urna cineraria anepigrafa di marmo greco quivi p[illegible] da Pasquale I) si rinvennero pezzetti di pietra e di gesso, e scheggie d'ossa lunghe e sottili.

Nicolò IV, come dissi, era stato sepolto in terra in una fossa segnata col semplice epitaffio HIC TUMULUS TUMULAT *cet* (Forcella, tomo XI, pag 11, n. [illegible]) dalla quale lo trasse il card. Iacopo Colonna, per deporlo a piè dell'altare nuovamente eretto, del quale così parla Bonifacio VIII in una bolla citata dall'Adinolfi, tomo II, n. [illegible] « altare in eadem basilica extra dictam cappellam (Sancti Ioannis Columnensium) de novo erectum pro anima fel. recordationis Nicolai pp. IV [illegible] ». In questo brano è taciuto studiosamente il titolo della cappella, perchè essendo stato un Colonnese il promotore del culto verso Nicolo IV, Bonifacio non poteva vederlo di buon occhio [illegible] del suo odio feroce verso detta famiglia.

Il culto, se pure culto ci fu, non durò gran tempo. Vedi Benedetto XIV, *Dissertatio circa publicum cultum... Nicolai pp. pp. IV*, cet., Venetiis, [illegible].

Una scrittura dell'archivio liberiano, riportata dal de Angelis a [illegible] determina il sito del sepolcro: « Nicolaus quartus iacebat in terra prope portam minorem a latere tribunae: in hoc loco non erat porta sed sacellum dominorum Columnensium sicut in aliis tribus angulis basilicae ».

Il documento inedito che son per pubblicare si riferisce al mausoleo col quale il card. Felice Peretti, il futuro Sisto V, volle sostituire l'umile fossa del predecessore. La ragione che indusse il Peretti ad onorare la memoria di Nicolò IV [illegible] preferenza dei tanti papi privi di conveniente sepoltura, si deve ricercare tanto nella « carità del natio loco » (cfr. l'ASCVLANO PICENO [illegible] della dedicazione, Forcella, tomo XI, pag. 43, n. 81) quanto nel desiderio di liberare dagli ingombri l'accesso alla cappella Sistina del presepe, il cui disegno era già maturo nella mente del cardinale.

Gl'illustratori della basilica ripetono l'uno dall'altro la notizia: « Sisto V [illegible] consenso del capitolo e dell'arciprete card. Sforza eresse il dep[illegible]

nardo da Sarzana e disegno di Domenico Fontana » nella quale tutto è sbagliato. Il deposito fu eretto nel 1576 sei anni prima dell'elezione di papa Sisto, e ne fu esecutore non Leonardo da Sarzana, artista che non ha mai esistito, ma Alessandro Cioli scultore fiorentino ben noto. Il Leonardo che modellò e scolpì la figura del defunto, e quelle della Religione e della Giustizia, è il Leonardo Sormani da Savona, fratello di Giovanni Antonio, le cui opere in Roma sono altrettanto numerose quanto cospicue. Si acconciò da garzone con gli architetti della villa Giulia per restaurare statue e busti di scavo, e per tutta la seconda metà del secolo prestò l'opera in servigio del Vaticano. Si ricordano fra i suoi lavori una « statua marmorea S.ti Pauli ad ornatum portonis Castri S.ti Angeli (Mand. tesoreria, 1556, c. 102, Arch. st.) Sepoltura bo : me : d. Rodulphi Pii cardinalis carpensis nuncupati in ecclesia S.me Trinitatis de Urbe (Bertolotti, *Art. sub.*, pag. 102) — insigne seu arma pontificia sculpta supra portam Dohane alme urbis » : sei busti di cardinali nel palazzo di Cantalupo per conto di Pier Donato Cesi, molte statue nella cappella Sistina a Santa Maria Maggiore, il San Pietro sulla Colonna traiana e il San Paolo sulla colonna del divo Marco, modellate d'accordo con Tommaso della Porta, e finalmente l'acconciatura dei cavalli quirinali. Se il seguente notamento della Tesoreria Segreta pubblicato dal Bertolotti a pag. 107 si riferisce allo scultore del mausoleo di Nicolò IV, si vede che la lunga carriera non gli aveva portato fortuna.

« 14 novembre 1582 scudi 15 di moneta de parola di N. S. a Leonardo Sermanno scultore, povero vecchio, per soventione della sua povertà ».

Segue il testo del documento dal quale ho tolto tutti i particolari tecnici di minore importanza.

Conventiones supra constructione sepolture fe: me: Nicolai Pape quàrti.

In nomine Dñi Amen. Anno 1573 indictione p.^{a} die vero 25 Maij . . . ill.^{mus} et Rev.^{mus} B. frater felix Perettus miseratione divina tituli S.^{ti} Hieronimi illiricorum S.^{te} Romane ecclesie presbiter Car.^{lis} de Montealto nuncupatus Princeps firmanus, Volens construere sepulturam pro fe : Me : Nicolao Quarto dum viveret summo Romano Pontifice in ecclesia S.^{te} Maioris Urbis, et in loco infradicendo collocare et *magister Ciolus florentinus* Scarpellinus in Urbe Artifex huius operis sponte. ad conventiones infradicendas devenerunt, per quas idem Alexander dictum opus omnibus suis rebus cura et impensis perficere promisit ac perfectum in dicta ecclesia Ponere et collocare pro precio et pactis contentis in capitulis desuper formatis huiusmodi tenoris videlicet : Capitoli et conventioni dell'opera da farsi della sepultura della fe : me : di Nicolo Papa Quarto da Porsi nella chiesa di S.^{ta} Maria Maggiore ad instanza dell' ill.^{mo} et Rev.^{mo} Cardinal Montalto da me Alexandro Cioli.

Prima si farà da me tutto il primo Basamento che posa sopra il Piano del pavimento del Coro di marmi rossi simili a quello che hoggi in detta chiesa è cominciato . . . le dua colonne

di palmi dodici et un terzo di altezza, le quali si faranno di Porta Santa overo di Africano et facendo dette Colonne di africano si faranno li Pilastri della medesima Pietra

li Capitelli delli Pilastri et colonne saranno dell'ordine Jonico simile al disegno, quali saranno di Marmi Bianchi con suoi intagli simili al detto disegno

li stipiti et Architrave dell'ornamento della Nicchia del Papa di Marmi bianchi et che habbia da sfondar detta Nicchia palmi dua in dentro

il fondo di Detta Nicchia drieto la statua del Papa sara di mischio di Porta santa

l'epitaffio del Piedistallo sotto il Papa di marmo nero et similmente le pietre delli tre [illegible] tatti sopra le teste et il papa saranno di Marmo Nero

la Croce ultima sopra il frontespizio di P[illegible] disegno donata: la *statua del papa* sara di Palmi otto [illegible] grossezza proportionata

sara di marmo nuovo di Carrara bianco et bellissimo con il Regno et altri ornamenti Pontificali in atto di Benedittione a sedere et volendo detto ill.^{mo} Cardinale che dall'altra man [illegible] un libro, si fara con detto libro ancora et tutto ben lavorato simile *a quel* [illegible]

le due statue dalle bande della statua del Papa cioe la *religione* et la *giustitia* saranno palmi sette di altezza l'una et di Marmi nuovi di Carrara con [illegible] cato di detto ill.^{mo} Cardinale

li *doi putti* in atto di adorar la Croce sopra il frontespizio saranno similmente delli m[illegible] simi Marmi di Carrara benissimo lavorati

Prometto a sua S.^{a} M.^{ma} dar finita l'opera di tutto punto murata et collocata a mie [illegible] S.^{ta} Maria Maggiore nel luogo designato [illegible] di un anno commenciando al primo di giugno prossimo di questo anno 1574 [illegible] del 1574 per Prezzo in tutto di scudi Mille [illegible]

Actum Rome in regione Parionis in edibus dicti R.^{mi} d. Cardinalis [illegible] pano, prot. 425, c. 631-635 in Archivio di Stato).

Il sito scelto dal card. Peretti « rincontro all'organo nel coro » al piano del quale si saliva allora mediante due scale di otto gradini per ciascuna, è indicato con la lettera *i* nello schema icnografico, posto dall'Adinolfi a pag. 157 del secondo tomo. Vedi anche Cod. Vallicelliano F. 13, parte III, c. 21. Quivi rimase indisturbato il deposito sino all'anno 1746, quando l'architetto Fuga stabilì di trasferirlo nel posto che ora occupa in fondo alla nave di mezzo a sinistra. Ai 29 di novembre di quell'anno, cavandosi il piano del coro sotto la lastra già ricordata HIC TUMULUS TUMULAT, fu trovata una cassa di pietra col suo coperchio sulla quale erano incise le parole: † HIC REQUIESCIT NICOLAUS PP. IV. FILIUS BEATI FRANCISCI. La cassa conteneva « minutissimi frammenti di ossa con ceneri involte tra molti brandelli di panno, alcuni de' quali erano di drappo d'oro col fondo di pavonazzo, ed altri di pura seta di color caffè ». Vedi le schede di Giuseppe Bianchini nella Vallicelliana I, tomo II, c. 2: e il rogito in atti del notaio Monti che si conserva nello stesso volume.

II. Il sepolcro del cardinale Gambara.

Uberto Gambara, nato in Brescia nel 1489, dopo avere seguìta nella prima giovinezza la carriera delle armi, volle scambiarla per quella ecclesiastica appena giunto in Roma dopo l'elezione di Leon X. Il *cursus honorum* del prelato bresciano comprende la nunziatura di Portogallo sotto i tre pontefici Leone X, Adriano VI e Clemente VII: quella di Francia presso Francesco I e d'Inghilterra presso Enrico VIII poco prima del Sacco: il governo di Bologna al tempo della coronazione di Carlo V: il vescovato di Tortona nel 1528. In ricompensa dei servigi resi Paolo III nel concistoro del 19 dicembre 1539, gli concesse la porpora col titolo dei SS. Silvestro e Martino ai Monti. Morì di sessant'anni in Roma, nella sua casa al Pellegrino, lasciando erede delle sostanze il nipote conte Brunoro di Gambara, il quale volle mostrare gratitudine verso il benefattore erigendogli una ricca memoria sepolcrale nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Brescia. A quest'opera d'arte si riferisce il seguente documento non privo d'interesse per più rispetti. In primo luogo fissa la morte del cardinale al 14 febbraio 1549, data anteriore di dieci anni a quella ricordata dal Moroni. In secondo luogo contiene il più antico ricordo a me noto dell'uso della *Pietra di Botticino* in opere d'arte ornamentali. In terzo luogo spiega forse l'origine del nome della tenuta *Torre Brunoro* posta sulla destra della strada di Decimo (l'antica Laviniate) e confinante con quelle di Spinaceto, Mostacciano e Torre de' Cenci. L'atto qui riportato si trova a c. 62 del protocollo 1445 del notaro Alessandro Pellegrini in Archivio di Stato.

Addì xxi Marzo 1549.

Conventiones supra faciundo sepulchro R.mi cardinalis de Gambera

Questi sono li capitoli, patti et convenzioni fatti... tra l'Ill.mo S.r conte Brunoro di Gambara et mastro Giovanni de Marchesi da Salni (?) scarpellino in Roma per il sepulchro et deposito da farsi alla bona memoria del R.mo et Ill.mo cardinale di Gambara...

Il detto mastro Giovanni promette fare il sepulchro et deposito del detto R.mo cardinale in Bressa, *di pietra di Bressa biancha, di quella sorte che si ricava nel loco chiamato Botesino vicino a Bressa circa a sei miglia* et questo con due figure di rilievo (in margine cio è un Moisè et et un S.to Giovanni Evangelista) et dui Angeli di Basso rilievo tutti di marmo, quali figure promette farle lavorar qua in Roma et seguir sopra di detto sepulchro nel modo et forma che sta nel disegno sopra ciò fatto, consegnato da dette due parti per loro cauzione a me notaro (in margine: eccettuando però il spacio del tabernacolo e li suoi due angeletti da lato, quali

detto S.r conte farà far di bronzo et metallo a sue spese) et detto sepulchro con le [illegible] figure di marmo secondo il detto disegno promette farlo compire perfetto et fornir[illegible] in tempo di mesi diciotto, i quali vogliono cominciare over s'intendono cominciati alli 14 [illegible] Febraro prossimo passato nel quale morse il detto cardinale di Gambara salvo sempre legiti[illegible] impedimento di guerra over peste et a vicenda il S.r conte promette di dare et pagare a d[illegible] mastro Giovanni per la fattura et per prezzo di detto sepulchro come di sopra da farsi, scuti seicento novanta uno, d'oro [illegible].

Actum Romae in domo habitationis prefati ill. d. comitis Brunorij in via Peregrini.

II. Pirro Ligorio pittore.

Il seguente documento mostra il Ligorio, già famoso come archeologo, architetto e falsificatore d'iscrizioni, sotto un aspetto nuovo, quello di dipintore di grottesche. Tale partito di decorazione, già messo in voga da Giovanni Ricamatore da Udine nelle loggie, e che doveva suggerire motivi così eleganti ai decoratori di Villa Madama, degli appartamenti di Clemente VII e Paolo III in Castel Sant'Angelo, del casino di Baldassare Turini da Pescia sul Gianicolo, e di altre simili fabbriche della prima metà del cinquecento, era stato studiato dal Ligorio sugli originali nelle grotte sepolcrali, e fra i ruderi delle case patrizie dell'Alta Semita e delle Esquilie. E ne parla più volte, e con particolare ammirazione nei volumi torinesi e bodleiano, dando notizie di scavi e di ritrovamenti che sarebbero invero preziose, se potessimo accettarle senza beneficio d'inventario. E ricordo una strana circostanza. Nello stesso anno 1542 nel quale Pirro Ligorio s'accordava col suo cliente per « depingere alla gottescha » quella tal loggia del palazzo, l'editore Tommaso Barlachi, maestro e predecessore dei Salamanca e dei Lafreri, finiva di pubblicare la splendida serie delle tavole incise da Enea Vico, che possono quindi aver servito di modello o d'ispirazione al Ligorio stesso. Vedi il Bartsch, tomo XV, pag. 361, n. 467-490: « Differents panneaux de grotesques dessinés d'après les peintures antiques par Enea Vico: suite de vingt-quatre estampes » la prima delle quali (n. 467) contiene un cartello con l'iscrizione *[illegible]* e le altre la firma dell'editore « Tomaso Barlachi faciebat » e le date 1541-154[illegible].

L'arcivescovo di Benevento, che diede commissione al giovane artista (il Ligorio era nato a Napoli circa il [illegible]) di dipingere la loggia è Francesco della Rovere. Vedi il Gams *Series episc.* pag. 672. Per conseguenza il « palatium situm in regione Columne in via Lata » è quello detto d'Urbino, già Santorio, che occupava la fronte sul corso del presente palazzo Doria. Credo probabile che negli *album* di vedute più antiche e nelle guide illustrate del Cinquecento si possano trovare indizi del « lovium sup[illegible]

riorem supra porta magistrali et maiori palatii » nel quale furono eseguite le grottesche ligoriane.

Indict. 5 Die 15 m[illegible] 1532

Conventio picture pro R.mo Archiepiscopo beneventano.

Personaliter constitutus magister Pirrolus ligorius de neapoli pictor promisit et convenit R.mo Domino Archiepiscopo benevenuto (sic) presenti Idest depingere alla gottescha (sic) lovium superiorem supra porta magistrali et maiori palatii sue habitationis siti in Regione Columne In via lata juxta designationem prefati Rev.mi Domini Archiepiscopi Et ad usum boni magistri Et dictus R.mus Archiepiscopus promisit dare pro sua mercede scuta triginta. de quibus nunc manualiter habuit pro arra et parte pacamenti ducatos quinque auri, Residuum vero prefatus R.mus promisit solvere de manu in manum Et dictus magister pirrus promisit dictum laborerium perficere usque ad medium mensem mensis Augusti proxime futuri etc. (Not. Stefano Amanni, prot. 105, c. 227, Archivio di Stato).

Vallombrosa, 18 luglio 1906.

RODOLFO LANCIANI.

VARIETÀ.

Di alcune particolarità dei bronzi decorativi delle navi romane sommerse nel lago di Nemi.

Come è noto, il sig. Eliseo Borghi, nel 1895, estrasse dal lago di Nemi numerosi oggetti pertinenti a navi romane sommerse, i quali furono descritti nelle *Notizie degli scavi* degli anni 1895 (pag. 361 e segg. e 461 e segg.) e 1896 (pag. 188 e segg.). Il Ministero della pubblica istruzione ha, non è molto, acquistato quei notevolissimi oggetti per il Museo delle Terme, nel quale sono ora esposti. Fra essi hanno importanza per l'arte figurata quelli che qui brevemente descrivo.

Una cassetta cilindrica di bronzo, portante sulla superficie curva una maschera di leone, di bella e vigorosa fattura (fig. 1). La fiera di aspetto maestoso guarda innanzi, un poco in alto, con le sopracciglia aggrottate: la bocca è alquanto aperta: tra i poderosi denti canini, i quali trattengono un grande anello mobile, esce la lingua. La criniera, divisa in ciocche disordinate, incornicia bellamente la fronte e il muso tutto, e dà maggiore imponenza all'aspetto forte e fiero della belva. Questa cassetta, come è stato già notato, formava il cappello di una colonna da ormeggio.[1]

Due cassette quasi cubiche di bronzo, portanti ciascuna una testa di lupo[2] assai espres- [illegible] quella del leone ora descritto. Esse hanno [illegible] sguardo [illegible], la bocca semiaperta e il labbro superiore contratto per mostrare i denti, le nari dilatate, la lingua sporgente; insomma l'atteggiamento proprio di questi animali quando vogliono spaventare l'avversario [illegible]

Due altre cassette di bronzo in forma di parallelepipedo, ciascuna delle quali ha su di una delle pareti [illegible] bellezza e fattura inferiore alle altre teste [illegible] descritte (fig. 3). L'aspetto è quasi ributtante. Il naso assai grosso [illegible]. Il [illegible] tutto il volto non è [illegible] liscia. Le guancie più che ferine paiono umane, ma turgide e contratte.

Un'altra cassetta quasi cubica portante su di una parete una testa di Medusa degna [illegible] vazione (fig. 4), della quale [illegible]

Queste ultime cinque cassette mancano della parete opposta a quella [illegible] perchè in esse si [illegible] trave, di cui rimangono [illegible] come vedesi nella figura 5, che riproduce [illegible] punto una di queste cassette [illegible] posteriore. Le estremità delle travi, come [illegible] il Malfatti,[3] venivano [illegible]

[1] V. Malfatti, *Le navi romane del lago di Nemi*, Roma 1905, pag. 64.

[2] Il Malfatti, nell'opera citata (pag. 65) [illegible]

[illegible]

[3] Op. cit. pag. 66.

Le teste di fiere che trattengono l'anello mobile non sono state ottenute con un unica fusione. L'artefice ha fuso separatamente l'anello, la mascella inferiore e il resto della protome: ha quindi messo a posto e saldato la mascella inferiore, dopo aver serrato fra mascella e mascella l'anello. La saldatura è assai ben celata.

La testa di Medusa va certamente annoverata fra quelle di tipo bello. Il viso rotondo, la bocca chiusa, gli occhi sbarrati come fissassero intensamente lontano, l'arco sopracciliare ben rotondeggiante e parallelo alla linea del ciglio superiore, e non contratto nel punto dove si congiunge col naso, dànno a questa bella protome una espressione terrificante. Essa è forse il più bello fra quei tipi di Medusa assai adoperati durante l'impero, come elemento decorativo di corazze, di elmi, di scudi, così di guerrieri come di gladiatori. In questi arnesi tali protomi avevano la stesso ufficio che i *gorgoneia* sulle egide, sugli scudi, sulle pareti dei sarcofagi e dei cippi sepolcrali, cioè servivano ad incutere terrore e come *apotropaia*.[1]

Fig. 1

In ciò del resto questa testa di Medusa si accorda assai bene con le teste e le maschere su descritte.

Infatti le teste di lupi e di leoni non hanno nulla a che fare con quelle rappresentanze d'animali, in rilievo o dipinti, che adornavano la prora o la poppa delle navi, le quali poi da essi prendevano il nome, così che la nave chiamavasi, per es., *Taurophoros* se sulla prua aveva la rappresentanza di un toro, *Leontophoros* se di un leone, e così via dicendo.[1] Ma queste protomi erano veri e propri *apotropaia*,[2] di cui, per un popolo divenuto oltremodo superstizioso per influenza dei culti orientali che si venivano introducendo in Roma, doveva avere specialmente bisogno una nave. E non è certo raro trovare tali animali, o le loro teste soltanto, adoperate come amuleti.[3]

[1] Cfr. GAEDECHENS, *Eberkopf und Gorgoneion als Amulete*, in *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheilande*, 1869, vol. 46, pag. 28 e segg. Per il valore apotropeico dei *gorgoneia* vedi le indicazioni bibliografiche nell'articolo di FURTWAENGLER, *Gorgones und Gorgo* in *Roscher Lexikon*, I, 11, pag. 1697.

[1] Tutti i passi degli antichi che c'informano su questo sono raccolti dal TORR, *Ancient Ships*, pag. 65, note 148 e 149; pag. 36, nota 90.

[2] Cfr. GAEDECHENS, op. cit., pag. 35 seg.

[3] Cfr. JAHN, *Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, in *Berichte über die Verhandlungen der*

fianchi della nave. Non mancano esempi di rappresentanze di navi, in cui appunto vediamo quella zona variamente decorata.

Per citare alcuni esempi dirò che, appunto in quel posto dei fianchi di un vascello, ve-

Fig. 3

diamo una serie di scudi nel rilievo con rappresentanza di nave, proveniente da Preneste ed ora nel Vaticano, riprodotto dal Torr nella su citata opera *Ancient Ships* (tav. V, 25) e nel rilievo scoperto a Taranto nel 1880 e riprodotto a pag. 78 delle *Mittheilungen des röm Instituts* dell'anno 1890.[1] Decorazione ancor più ricca vedesi nel bel rilievo esistente nel Palazzo Ducale di Venezia, e riprodotto pur esso nella tav. V, 24 dell'opera del Torr già citata,[2] il quale, come quello di Taranto, rappresenta l'assalto dato dai Troiani alle navi dei Greci.[1]

È una indicazione per la destinazione di questi oggetti, la quale si accorda con quanto ora ho osservato, la possiamo desumere, a mio vedere, anche da una importante particolarità, che riscontriamo in essi.

Chi osserva queste protomi rimane sorpreso di vedere che il loro asse facciale non è normale ai lati superiore ed inferiore delle cassette, ma è obliquo. Questa obliquità è assai apparente nelle maschere di leoni (non però in quello che adorna la testata della colonna d'ormeggio) e nella testa di Medusa; ma un attento esame ce la fa scorgere anche nelle teste di lupo, dove naturalmente tale obliquità, per la forma stessa del muso della fiera, si distingue meno facilmente.

L'ottimo disegnatore del Museo Nazionale Romano, sig. Azelio Berretti, ha misuraro per me, con somma diligenza, la inclinazione delle varie teste, ed io riferisco i risultati delle sue misurazioni. Per maggior chiarezza anzi riproduco

[1] Vedi anche ROBERT, *Die antiken Sarkophag-reliefs*, III, suppl. tav. B.

[2] ROBERT, op. cit. III, pag. 366. Il Museo delle Terme possiede un grazioso monumentino che rappresenta una nave, la quale nella carena, a prora, porta in rilievo due leoni che si avanzano; sul fianco destro una rosa fra due rami; sul sinistro una tazza fra due delfini; e presso l'orlo superiore, per tutta la lunghezza, da prora a poppa, corre una zona nella quale sono in rilievo, nel fianco sinistro, una serie di *greche*, in quello destro, una dopo l'altra, le principali armi dei gladiatori. Quest'oggetto è ritenuto dal MARIANI (*Guida*, ecc., pag. 51, n. 653) « parte centrale di fontana », ma a torto, perchè manca il foro che avrebbe dovuto condurre l'acqua allo zampillo.

[1] Altri esempi significanti sono nelle figure che illustrano il bel articolo del TORR: *Navis*, in *Dictionnaire des Antiquités*, di Daremberg et Saglio. Vedi specialmente le figure 5279, 5280, 5281 e 5295.

ora al Museo delle Terme,[1] siffatte cassette (fig. 7). Avverto però che non intendo dire che i galleggianti del lago di Nemi avessero la forma che vedesi in questo schema.

Noi così non soltanto ci rendiamo conto della maggiore o minore inclinazione dell'asse facciale, perchè essa doveva essere maggiore in quelle protome che erano più verso poppa o verso prora; ma anche del fatto che alcune maschere erano inclinate a sinistra ed altre a destra, dipendendo ciò dall'essere queste poste verso l'una o verso l'altra delle estremità di uno stesso fianco della nave.[2]

Del resto una prova che le cassette si trovassero dove ho detto, offrono il rovescio di un *semis* con prora di nave,[3] nel quale appunto vediamo una protome che ritengo di *Medusa*, e il bel rilievo con rappresentanza di trireme, rinvenuto a Pozzuoli,[1] ora nel Museo di Napoli, rilievo che vedesi qui sopra riprodotto da una buona fotografia fatta sull'originale.

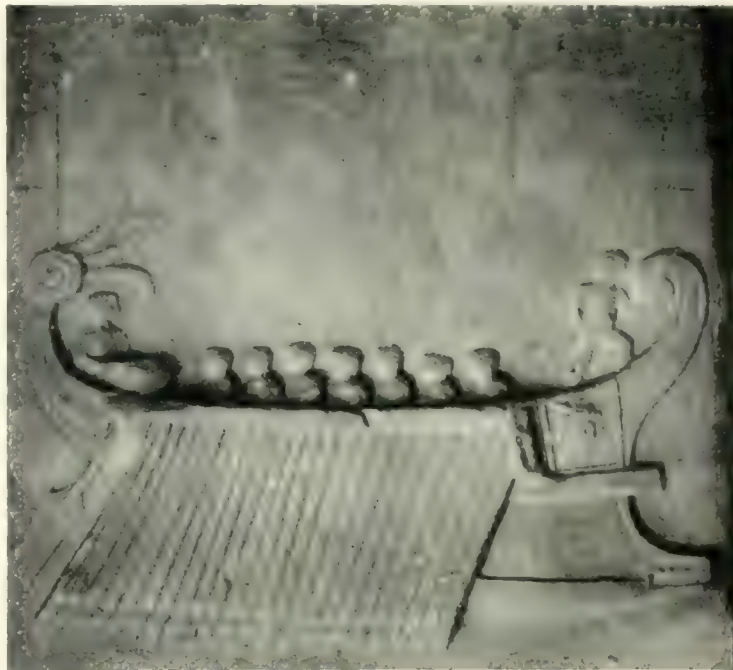



Fig. 8.

Anche in questo, presso la prora, in un riquadro, è una testa di Medusa, la quale con quella di Nemi ha pure molta somiglianza.

Naturalmente la maschera leonina che è sulla cassetta cilindrica la quale formava cappello di una colonna d'ormeggio posta probabilmente sopra coperta, non ha, come non doveva avere, alcuna inclinazione.

Quanto sopra ho detto dimostra con quanta cura e sapienza tecnica erano state fatte le navi, i cui avanzi giacciono ora nel fondo del tranquillo lago nemorense.

Ettore Ghislanzoni.

[1] Cfr. L. Mariani e D. Vaglieri, *Guida del Museo Nazionale Romano nelle Terme Diocleziane*, pag. 14, n. 50.

[2] Anche la cassetta che ha sur una parete la mano destra, presenta una caratteristica che si accorda con quanto ho detto sopra. Il lato inferiore di essa non è normale ai due lati destro e sinistro, ma inclinato in modo che forma con quello destro un angolo acuto, con quello sinistro un angolo ottuso. Ciò prova che il lato inferiore seguiva necessariamente la linea dell'orlo della nave, che andava in quel punto ascendendo. Se questa mano stava verso poppa, possiamo essere certi che era sul fianco destro della nave. Il trave che in questa cassetta s'infila, dalla parte dell'antibraccio, doveva essere o una delle coste della nave (ed infatti è alquanto curvo), o parallelo a queste. In ogni modo, non v'è dubbio che la cassetta era posta in maniera che la mano stava in alto e l'antibraccio in basso, e non in senso contrario, come è nelle figure dell'opera del Malfatti (op. cit., figg. 26 e 52).

[3] D'Ailly, *Recherches sur la monnaie romaine* t. II, 3 tav. CXIII n. 4; Baumeister, *Denkmäler*, III, fig. 1674.

[1] *Real Museo Borbonico* tom. III, tav. XLIV.

dove egli stesso iniziò gli scavi due anni fa (v. *Transactions of the University of Pennsylvania*, vol. I, 1905). Ne ha raccolto altri esemplari dei vasi fittili, tipici di quella località, che si distinguono per la forma loro propria e per la esterna verniciatura di colore cangiante dal rosso al nero lucente. La forma più comune è quella di certi boccali più o meno grandi, a corpo sferico, con due anse impostate orizzontalmente sull'omero, e lungo becco sporgente in forma di collo d'oca. Simili ad essi per la forma, ma di stile alquanto più recente, sono altri vasi recanti un'ornamentazione geometrica in bianco sul fondo verniciato in nero o rosso. Inoltre, nel vuotare un pozzo, scavato nella roccia e profondo oltre m. 10, si sono trovati scelti vasi dei due stili suddetti. Le costruzioni, il pozzo e gli oggetti da essi provenienti appartengono tutti alla prima età minoica, contemporanea della cosidetta civiltà *cicladica*, alla quale sembra risalire l'intera borgata di Vasilikì; però questa dovette essere abitata pure nella successiva epoca di Kamares, infatti in un'abitazione si rinvennero parecchi vasi dipinti nello stile di tale epoca; notevoli una diecina di boccali, la cui decorazione caratteristica consiste in zone di pesci dipinti in bianco crema sul fondo nero.

B) Lo stesso sig. Seager ha scoperto due tombe micenee, scavate nel masso, di cui una, nei pressi di Gournià, conteneva un'urna fittile *(larnax)* con vasi micenei dipinti a decorazione in vernice bruna sul fondo giallognolo, pendagli d'oro, grani di collana in onice e pezzi quadrati di porcellana con rosette in rilievo. Nell'altra, trovata presso Episcopi, erano tre urne dipinte e circa cinquanta vasi micenei, dei quali i più a forma di brocchetto con falso collo.

C) Ma la più inaspettata scoperta è stata fatta dal sig. Seager nell'isolotto, oggi deserto, di Pseiras che giace nel golfo di Mirabello, di fronte a Kavousi. Con saggi esplorativi egli ha scoperto sul pendìo della costa meridionale, resti di costruzioni d'una borgata micenea, disposte su terrazze, e ha raccolto bellissime ceramiche dipinte nel miglior stile miceneo. Notevoli fra queste: tre *rhyta* dipinti con soggetti marini, due figurine di buoi di lavoro squisito per precisione e naturalezza, un cestino intrecciato con sovra quattro file di doppie asce dipinte a vernice bruna, e un sigillo lentoide con rappresentanza di donna.

⁂ La scorsa estate, il signor Stefano Xanthoudidis, eforo delle antichità di Creta, ha ripreso le sue ricerche in vicinanza del moderno villaggio di Koumasa (provincia di Messarà) dove, nel decembre del 1904, aveva scavato quattro tombe a *tholos* di quell'epoca antichissima (cicladica, o minoica primitiva) a cui appartiene anche la grande *tholos* scoperta dall'Halbherr ad Haghia Triada nel 1905.

A) Queste tombe, di cui tre hanno pianta circolare ed una quadrangolare, formano un gruppo isolato. Sono costruite sul sodo, con sassi rozzi, uniti da malta terrosa, ed hanno, verso est, la porta d'ingresso sormontata da un enorme blocco che fa da architrave. In una delle tombe circolari l'ingresso è doppio. La porta è sempre preceduta da un piccolo vestibolo quadrato e, innanzi a questo, esisteva uno spazio scoperto, in cui si sono rinvenute copiose ossa umane semibruciate e carboni. Parrebbe da questo che i morti, prima d'esser seppelliti nelle *tholoi*, venissero sottoposti ad una cremazione imperfetta. Nello spazio suddetto e negli altri vicini, fra le tombe, erano vasi fittili appartenenti alla primitiva e media età minoica. Accanto al luogo del supposto rogo, un po' più ad est, fra le due *tholoi* più grandi, il sig. Xanthoudidis ha ultimamente rimesso in luce delle aree circolari, accuratamente lastricate, che, a suo giudizio, potrebbero aver servito come *choroi*, o luoghi in cui si compivano cerimonie funebri in onore dei morti il giorno del seppellimento o degli anniversarì. Fra la terra cavata dalle tombe, si sono ritrovati una diecina di sigilli di diversa

§ 3. A Phaestos la Missione Italiana, diretta dal sottoscritto ne l'assenza del prof. Halbherr, ha proseguito gli scavi cominciati fin dal 1900, esplorando:

A) la china meridionale dell'altura su cui s'innalzano le rovine della reggia festia.

pavimenti a lastre di gesso e le basi delle [illegible] delle porte pure in gesso, dentate. Credo che appartengano alla fine del medio periodo minoico, perchè dallo strato in cui si trovano, provengono bei frammenti di stucco dipinto e vasellame del periodo suddetto.

Fig. 1. Costruzioni della china meridionale dell'acropoli festia.

B) gli strati sottoposti alla reggia di età micenea.

A) La china meridionale, ove si praticarono saggi pure durante le precedenti campagne, è ora tutta scavata fino al terreno vergine. Su di essa si riconoscono avanzi di costruzioni appartenenti a non meno di quattro distinte epoche.

1. Al livello più basso trovansi vani di case, fondate sulla roccia, le pareti dei quali sono in parte ricavate dalla roccia stessa, in parte costituite da muri a sassi rozzi, uniti con malta terrosa. Alcuni di questi vani hanno i

2. Ma il principale gruppo di costruzioni è costituito da grandi mura che corrono normali e parallele al lato meridionale del palazzo miceneo e che fanno parte integrante di esso (fig. 1). Servono infatti come sproni e contrafforti a quella parte del palazzo, costruita sull'estremità meridionale della spianata, che ivi è in gran parte di formazione artificiale. Dei quattro muri che scendono sulla china, da nord a sud, il più orientale — lungo m. 20 circa, largo m. 1,65 — verso est, è appoggiato alla roccia e sembra far da sostegno ad una

mente risparmiato dai costruttori micenei, cioè là dove i vani 67-69 si fabbricarono ad un livello più alto rispetto al principale piano di fondazione micenea; nell'area del piazzale occidentale (1 in pianta) la differenza di livello fra il pavimento miceneo e quello premiceneo

Fig. 2. Scavo dell'area compresa tra la facciata del primitivo e quella del posteriore palazzo di Phaestos.

è di appena m. 1. La facciata occidentale del palazzo posteriore si trova varî metri più ad est rispetto alla facciata occidentale del palazzo primitivo, la quale è costituita dal muro a ortostati e dal propileo 3. La zona intermedia (5 in pianta) fra i muri dell'una e quelli dell'altra è stata completamente esplorata nel corrente anno (fig. 2).

A est del muro a ortostati si sono scoperti molti piccoli vani comunicanti fra loro; quelli a nord comunicano pure col piazzale occidentale per mezzo di due porte, praticate attraverso il muro a ortostati; in quelli a sud si può entrare per una porta aperta nel muro settentrionale del propileo 3. È notevole come tali vani siano angusti specialmente in proporzione all'enorme spessore dei loro muri perimetrali (fig. 3). Questi dovevano certo avere una considerevole elevazione, in modo da comportare anche un piano superiore; rivestiti esternamente di enormi blocchi di calcare, posti diritti sul plinto (ortostati), son fatti all'interno con sassi irregolari, uniti da malta terrosa, e tale è il tipo di costruzione di tutti gli altri muri dell'edificio primitivo, nel quale peraltro grandi mattoni di terra semicotta — ne abbiamo trovato qualcuno sparso — dovevano essere impiegati in qualche secondario membro architettonico. Alcuni vani hanno banchine di materiale appoggiate alle pareti; in tutti, pa-

Il propileo di sud-ovest del palazzo primitivo (v. pianta, n. [illegible]) è ora del tutto scoperto nella sua parete di fondo, parallela alla fronte del portico, si apre a nord il corridoio [illegible]; che costituisce uno dei principali ingressi del palazzo primitivo da ovest a est, e due porte che introducono a vani, simili per l'architettura e per le dimensioni a quelli limitati dal muro a ortostati. Corridoio e vani adiacenti, sul lato est, sono in parte tagliati in parte ricoperti dalle ciclopiche fondamenta della facciata occidentale del palazzo miceneo. Anche da questi vani: bellissimi vasi dipinti in stile di Kamares, tavole da libazione e lucerne di argilla grossolana a superfice verniciata in rosso, varì frammenti romboidali e quadrati di pasta argillosa finissima, alcuni incrostati di oro, che dovevano servire per rivestimento di qualche mobile di legno.

Scavando sotto il pavimento d'uno di questi vani, abbiamo trovato un ricco deposito costituito da bellissimi esemplari di vasi di Kamares, tavola da libazione in argilla dipinta a fondo bianco e ornamenti in giallo e rosso, una bellissima testina fittile dipinta [illegible] di arte molto più accurata che quella delle figurine scoperte dalla Scuola inglese a Petsofá; una bacinella in steatite alcuni spilli in bronzo ed osso.

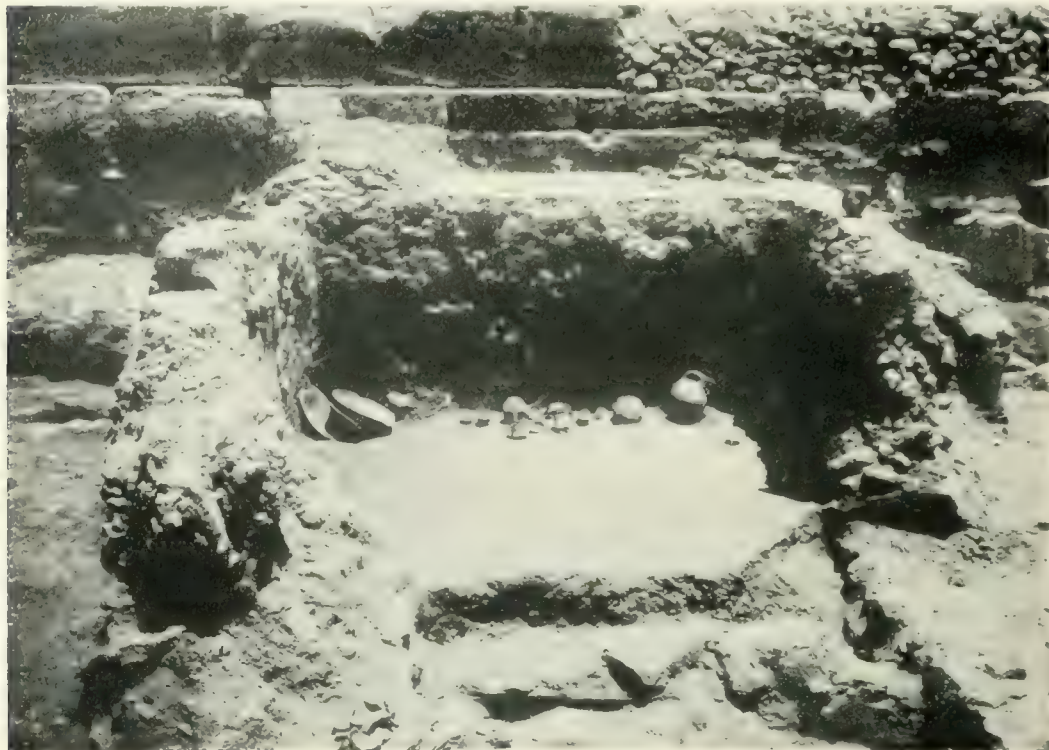



Fig. 1. Vano del palazzo primitivo di Phaestos con vasi al posto.

Anche in questa parte del palazzo primitivo i saggi hanno rintracciato lo strato neolitico.

*** Oltre ai suddetti lavori di scavo si sono eseguite nel palazzo di Phaestos parecchie opere di restauro (specialmente nel vano col frantoio sopra descritto, nel muro a ortostati, nel muro di fondo del portico 65, nella scala 71), e s'è dato definitivo assetto al portico occidentale della corte 40, ai vani 23, 57, 64 e 90.

di saggi esplorativi, i quali si sono concentrati specialmente:

A) nella regione sud-ovest, presso il ciglio meridionale,

B) in un campo cinto da macere, nella parte nord-est della Patela.

A) A sud-ovest si è messo in luce tutto il perimetro interno ed esterno di un grande

Fig. 7. Lato settentrionale dell'edificio quadrato dell'acropoli di Prinià.

edificio quadrato, munito a ciascun angolo di una torre quadrangolare, (lungh. del lato nord, comprese le torri, m. 50. V. fig. 7) con ingresso sul lato meridionale, presso la torre di sud-est. I muri perimetrali, spessi da m. 2,30 a m. 2,50, riposano quasi direttamente sul sodo e son costituiti da pietre di calcare squadrate, di piccole dimensioni, murate senza calcina; soltanto qua e là apparisce qualche blocco di dimensioni più grandi. Invece nelle torri trovansi in preponderanza assai, specie agli angoli, blocchi assai grandi, rozzamente squadrati e intramezzati da pietre piccole come quelle dei muri perimetrali.

L'edificio apparisce costruito in un'area prima occupata da altre costruzioni e con materiali provenienti da queste. Infatti avanzi di fabbriche più antiche si conservano ancora presso la torre a sud-est, e alcune delle piccole pietre impiegate nella fronte dei muri dell'edificio stesso, appariscono ritagliate da blocchi più grandi, sui quali erano incise iscrizioni o figure di epoca ellenica arcaica.

Sopra una di tali pietre si veggono le lettere AHO, grandi, di tipo arcaico, sopra un'altra (fig. 8) sembra di riconoscere una figura seduta, con le mani protese in avanti.

Lastre frammentarie di calcare con iscri-

di modeste dimensioni [illegible]; [illegible] altra [illegible] due rozze basi di colonne a

Fig. 9. Idoli fittili dell'acropoli di Prinià.

semplice cilindro emergente da un plinto quadrangolare. Tali costruzioni riposano direttamente sulla roccia, che trovasi alla profondità di m. 0,50 - 1 dal piano di campagna, e, rase al suolo dai lavori campestri, non si conservano che nell'intima parte. Non è improbabile che qualcuna di esse, in età ellenica arcaica, sia servita come santuario. Infatti poco lungi dal sito, dove si raccolsero i ben noti idoli fittili, illustrati dal Wide (*Ath. Mitth.* 1901 p. 247, ss.) se ne sono ora ritrovati altri dello stesso tipo (teste umane, tronchi di cono a pareti traforate con serpenti striscianti sopra; fig. 9), i quali però non credo che possano riportarsi all'età micenea. La suppellettile con essi associata ci richiama invece all'epoca ellenica arcaica. Consiste infatti in vasi fittili, ordinari, di cui alcuni con pareti e fondo bucherellato, *pithoi* fittili con larghe anse verticali, decorati con fasce che girano attorno e su cui sono graffiti, impressi o rilevati ornamenti geometrici [illegible] a zig-zag, serie di [illegible] cerchielli concentrici, rosette, spirali correnti o rappresentazioni [illegible]. Fra questi sono specialmente notevoli due [illegible] in cui vedonsi [illegible] ai lati di una palmetta, ed un altro che mostra [illegible] cavalieri [illegible] in corsa, [illegible] che inseguono lepri e uccelli volanti, ambedue di finissima arte del maturo periodo ellenico arcaico. Non mancano nemmeno qui frammenti di vasi di argilla fina, dipinti con vernice rossa e bruna a motivi di stile sub-miceneo o geometrico, [illegible], piramidette fittili con foro presso il vertice; di bronzo s'è trovata una fibula ad arco rigido, costituito da una serie di globetti e varii spilli; di ferro alcuni coltellini, qualche cuspide di freccia e un falcetto.

Materiali simili a quelli sopradescritti si sono trovati pure in altre trincee, aperte le une ad est della fortezza, le altre a ovest del campo di Giovanni Zervakis; quivi, in un vano di abitazione privata, abbiamo raccolto uno dei maggiori frammenti d'iscrizioni arcaiche che finora abbia fornito Prinià (fig. 10).

Fig. 10. Lastra di calcare con iscrizione arcaica dall'acropoli di Prinià.

In varii punti della Patela, a differenti profondità, si sono pure rinvenute asce di pietra levigata, schegge e coltellini di ossidiana.

Luigi Pernier.

un solo periodo e cronologicamente corrisponde con ogni esattezza a quello raccolto nella nicchia destra della tomba Regolini, qualora se ne eccettuino i vasi corinzi ed i vasi a rilievi ornamentali stampati (buccheri grevi e vettina in impasto) che mancano in questa tomba a camera più povera di quella ultimamente citata.

Queste scoperte e il rinvenimento dei documenti originali di scavo del 1836 gettano luce nuova sul materiale allora rinvenuto e permettono di supplire le numerose omissioni del Canina e del Grifi e di emendare i non meno numerosi errori che occorrono nelle tavole del *Museo Etrusco* , cosicchè questo importante sepolcro potrà essere pubblicato quasi *ex novo* e su basi sicure.

I frammenti venuti in luce negli ultimi scavi, compreso il corredo trovato nel nuovo sepolcro intatto, furono acquistati dalla Direzione dei Musei Vaticani, e andranno collocati col resto dei materiali della tomba custoditi nel Museo Gregoriano. È sperabile che le recenti scoperte e la pubblicazione annunciata del prof. Pinza decideranno l'Amministrazione dei Palazzi Apostolici a riunire e sistemare in modo conveniente tutta la suppellettile della tomba, ora frazionata e quasi dispersa in tutta la sala dei bronzi ed anche in altre sale del Museo.

Scavi e trovamenti a Bolsena. (Dalle *Notizie degli scavi* 1906, fasc. 2, pag. 59 e seg.)

Necropoli di Barano. — Negli scavi condotti dall'agosto 1903 alla metà di gennaio del 1904 furono scoperte numerose tombe a camera e diverse a fossa, tutte già rovistate e quasi prive della loro suppellettile. Furono raccolti pochi vasi interi e molti rottami: vasi di bucchero e d'impasto italico, tra cui sono notevoli molti frammenti di grossi vasi a superficie levigata con ornati bianchi dipinti sulla ingubbiatura rossa, simili a quelli dei vasi di Cipro.

Tomba a camera in contrada Morone. — Si trovarono due camere sepolcrali precedute da un corridoio lungo 4 m. circa e coll' ingresso chiuso da una lastra rettangolare di pietra. Dalla prima camera quadrata si passava nella seconda con due panchine, l'una di fronte e l'altra a destra, sulle quali si rinvennero gli avanzi dei cadaveri. La suppellettile raccolta si può assegnare alla 2ª metà del VII secolo.

Tomba a camera in contrada Turona. — La camera a base rettangolare preceduta da corridoio e con ingresso ostruito da una lastra di pietra, aveva due nicchiette laterali . Se ne raccolsero alcuni vasi d'impasto impuro a ingubbiatura rossa, altri di argilla impura a superficie nera, ecc., e un'*oinochoe* di argilla figulina bene depurata e di squisita fattura d'imitazione della ceramica greca post-micenea.

Tombe a fossa dell'isola Bisentina. — Contenevano alcuni vasi di bucchero e d'impasto italico donati ora al museo di Firenze. Sono notevoli fra questi alcuni ad ingubbiatura rossa con ornati bianchi a cerchielli concentrici o a zig zag, come quelli trovati nella necropoli di Barano.

Vasi inscritti nella raccolta civica di Bolsena. — Un *askos* di argilla giallognola coll'iscrizione dipinta in nero sul ventre, e che era prima in casa del sig. Giuseppe Menichetti (*Bullettino dell'Instituto*, 1882, pag. 244): *turis : mi : une : ame.* Una patera etrusco-campana coll'iscrizione graffita sul fondo: *ceises.*

Scavi nel saeptum della Dea Nortia sul Pozzarello. — Vi fu scoperta un'ara di nenfro sagomata e qua e là nel terreno intorno numerosi depositi di stipe costituita da idoletti in bronzo, statuette in terracotta, terrecotte votive raffiguranti organi interni del corpo umano, laminette d'oro con impronta di occhi umani; suppellettile da sacrifizio, tanagliette votive, monete repubblicane ed imperiali. Se ne deduce che le origini del santuario sono del primo decennio del sec. III a. C. e che esso arriva fin verso la metà del III d. C. Di questo scavo tratta più ampiamente con copia di argomenti e di illustrazioni il dott. Gabrici nel vol. XVI, puntata 2ª, dei *Monumenti antichi della R. Accademia dei Lincei.*

mini Clementini di Siena ci viene comunicato, in data 28 agosto, quanto segue:

Fra Campiglia e Castiglione d'Orcia (comune di Castiglion d'Orcia) sono stati scoperti ripostigli o più nuclei facenti parte di un ripostiglio unico (ipotesi meno probabile), di antichità preistoriche. Il primo nucleo era composto di sei paalstabs a margini rilevati e sei pani di fusione (focacce, stiacciate). Il secondo era composto di 42 paalstabs dello stesso tipo e della stessa patina del nucleo precedente. Appartengono agli ultimi dell'età del bronzo o ai primissimi dell'età del ferro. Il trovamento è interessantissimo, perchè si tratta di uno dei ripostigli più numerosi — dopo quello del Galluzzo — scoperti nella nostra regione. Il materiale è conservato attualmente nel Museo di Firenze.

Cinerario con iscrizione etrusca nella Pieve di Rapolano (Siena). — Il prof. Antonio Casabianca del R. Ginnasio Dante di Firenze pubblica nel n. 3-4 novembre 1906 del *Fieramosca* un'iscrizione etrusca scoperta di recente sotto l'altare dell'antica pieve di Rapolano. Essa era incisa nel prospetto di un ossario di travertino adoperato nel Medio Evo come materiale di costruzione: *Velia Sescatnei* | *Stultnei. A* | *Paterznal*; e il Casabianca traduce così: [*V*]*elia. Sescatnia* | *Stultinia. A (vlae)* | *Patritianae. f(i)lia*

B. Nogara.

ROMA.

Nuove Scoperte in Roma. — Nella *reg. II Caelimontium* è tornata in luce un'ara di marmo, molto ben conservata, con iscrizione dalla quale risulta che l'ara fu dedicata dai *magistri* del *vicus Statae Matris*. L'iscrizione, importantissima dal lato epigrafico e per la storia del diritto romano, ha pure grande importanza per la topografia, perchè ci rivela la esistenza di un vico finora sconosciuto. Verrà prossimamente illustrata con la consueta dottrina dal ch. prof. G. Gatti.

Togliamo dalle *Notizie degli scavi*, 1906, fascicolo 2, pag. 94, e segg.:

Vicino al palazzo del Senato, in via della Dogana Vecchia (reg. IX) è stato messo allo scoperto un muro di età post-dioclezianea, costruito a pezzi di tegoloni. « Presenta una fronte di m. 5,60, e un'altezza di quasi m. 11, e si svolge da nord a sud nella parte finora scoperta, cioè per m. 1,50 parallelo all'estremo limite delle *Thermae Alexandrianae*, mentre la fronte da est ad ovest cade normale sugli avanzi delle terme suddette, che formano la chiesa di *S. Salvatore in Thermis* ».

Negli scavi eseguiti nella via di S. Sabina (reg. XI) dal ch. architetto sig. P. Bigot, dell'Accademia Nazionale di Francia, con lo scopo di riconoscere il sito dei *carceres* del Circo Massimo, a m. 7,80 dal moderno si è trovato il suolo antico, e quivi sono stati rinvenuti tre zoccoli rettangolari, che dovevano appartenere ad una serie di 12 zoccoli, situati a qualche distanza dai *carceres* e che probabilmente sostenevano statue di cavalli. Finora non si sono scoperti avanzi dei *carceres*. Il sig. Bigot è di parere che forse questi si potrebbero collocare dietro la linea ove sorgevano gli zoccoli, e cioè verso il luogo dove ora è situato lo Stabilimento Pantanella.

G. Stara Tedde.

conoscenze in fatto di preistoria europea è assolutamente prezioso, e fa sentire maggiormente il desiderio di un libro simile che, occupandosi esclusivamente di preistoria italiana, dia di questa, con maggiore larghezza che non sia nel libro del Müller, il necessario quadro sintetico.

Le stazioni e le tombe dei Balzi Rossi. — La lunga questione sulle abitazioni umane e sulle tombe nelle caverne dei Balzi Rossi (provincia di Porto Maurizio) è stata definitivamente chiusa dopo le ultime accuratissime esplorazioni fatte intraprendere dal principe di Monaco, i cui risultati furono esposti nel Congresso internazionale d'antropologia e d'archeologia preistorica tenuto quest'anno a Monaco. Arturo Issel, il chiaro geologo dell'Università di Genova che da molti anni sosteneva l'appartenenza di quelle tombe al periodo quaternario, riferisce nel *Bullettino di Paletnologia Italiana* (1906, pagg. 87-102) le nuove osservazioni che provano esaurientemente quell'opinione.

Oggetti paleolitici dell'isola di Capri. — Il dott. Ignazio Cerio ha rinvenuto in Capri in uno strato d'argilla rossa profondamente sepolta sotto l'*humus* e sotto banchi di materie eruttive strumenti paleolitici di quarzite di tipo *chelléen* e schegge lavorate di silice, insieme a ossa di animali appartenenti a specie estinte o emigrate (*Elephas antiquus*, *Ursus spelaeus*, *Hippopotamus*, *Felis tigris*, *Rhinoceros tichorhinus*). La scoperta attestata da studiosi di competenza e di onorabilità superiori quali il dottore Cerio e il geologo prof. Bellini e studiata dal prof. Pigorini è confortata da analogie non poche in Italia e fuori d'Italia. Un riscontro specialmente vicino offrono le scoperte di Terranera di Venosa anch'esse coscienziosamente studiate da antropologi e geologi quali il Guiscardi, il Nicolucci e il Di Lorenzo. Abbiamo quindi la certezza, che l'uomo abitava l'isola prima che cominciasse l'êra geologica nostra, e avanti le prime manifestazioni del vulcanismo flegreo, quando cioè Capri era ancora unita al continente. L'opinione pertanto che in quella remotissima età l'uomo si limitasse ad abitare solo il versante adriatico d'Italia, finora per mancanza di trovamenti ritenuta conforme a verità, viene a mancare. (Cerio, Bellini e Pigorini in *Bull. di Paletnologia Ital.*, 1906, pag. 1. De Blasio in *Riv. Ital. di Scienze naturali*, anno XXVI).

Tombe neolitiche in Taranto e nel suo territorio. — Il Quagliati ha scavato alcune tombe neolitiche in una stretta lingua di terra che resta tra il mare e la ferrovia di Metaponto presso Taranto, vicinissime al luogo dove anni or sono egli rinvenne la stazione con materiale terramaricolo di Scoglio del Tonno; altri sepolcri rinvenne a Bellavista lungo la via Taranto-Massafra. Le tombe erano a foggia di grotticelle, di casse di pietra o di pozzetti e contenevano uno o più scheletri con le ossa rimescolate; del corredo funebre sono notevoli i bei vasi di terra con grandi anse tubolari che nulla presentano di simile ai fittili di Scoglio del Tonno (Quagliati in *Bull. di Paletnologia Ital.*, 1906, pag. 17).

Oggetti di rame e di bronzo della Lomellina. — Il Patroni pubblica alcuni pugnali e asce del Gabinetto archeologico di Pavia; i pugnali di varie provenienze possono secondo le loro forme attribuirsi al periodo eneolitico e all'età del bronzo, le asce vengono dal noto ripostiglio di Pieve Albignola. Di alcune delle asce il Patroni ha fatto eseguire l'analisi chimica, i cui risultati, per essersi perfettamente accordati con le conclusioni dell'esame tipologico degli oggetti, presentano singolare importanza. Infatti le asce di tipo più arcaico apparvero composte di puro rame, e a mano a mano quelle di forme più evolute di una lega in cui entra in proporzioni sempre maggiori lo stagno. (*Bull. di Paletnologia Ital.*, 1906, pag. 55).

municare visualmente con quelle costiere. Da questo l'A. deduce, che le specchie siano state costruite a scopo strategico.

Cuma preellenica. — Il prof. Sogliano e il dott. Maraglino si sono recentemente occupati dell'alto ed importantissimo tema. Il Sogliano in *Miscellanea di archeologia, storia e filologia* dedicata al prof. Salinas), riferite le osservazioni del Patroni sul materiale preistorico cumano della collezione Stevens, per cui si dimostrò l'esistenza di genti italiche sul luogo di Cuma prima della colonizzazione greca, torna a propugnare l'idea già da lui sostenuta, che coloni di Cuma furono insieme ai Calcidesi i Kymei d'Asia minore, e che la fondazione della colonia può, secondo la tradizione, rimontare a circa il 1000 a. C. Il dott. Maraglino (in *Atti della R. Accademia di Napoli*, anno 1906) pubblica nuovo materiale preellenico di Cuma, in parte della collezione Stevens, in parte proveniente da scavi recenti condotti dal sig. Osta. Dallo studio tipologico di tali oggetti anch'egli è indotto ad accettare la tradizione della colonia fondata nel sec. XI. È molto desiderabile che si venga presto alla pubblicazione del materiale secondo le note e i giornali di scavo, per poter conoscere come esso era associato nelle tombe.

Riti sepolcrali greci e italici. — « In un'anfora d'oro, dice Omero, giacciono, o Achille, le tue bianche ossa insieme con quelle di Patroclo, e nello stesso vaso, ma separate, quelle di Antiloco » (*Odyss.*, XXIV, 73-79). L'Helbig osserva (in *Hermes*, 1906, pag. 378) che tale divisione non è possibile, se non nel caso, che i singoli gruppi delle ossa raccolte dal rogo fossero involti in stoffe. E di quest'uso egli raccoglie le prove in parecchie necropoli a incinerazione greche e italiche; particolarmente interessanti sono le osservazioni recentemente fatte nello scavo di circa quattrocento tombe a pozzo a Tarquinia comunicate all'autore dallo scavatore Fioroni. Appena aperto il coperchio dell'ossuario le ossa si trovano accomodate in modo da formare un corpo evidentemente contenute da un involucro di stoffa. Alle volte poi sulla cima del corpo è posata una fibula che stringeva certo le cocche dell'involto; queste fibule conservano chiaramente tracce del tessuto. Le osservazioni italiane essendosi fatte su un materiale non antichissimo, non possiamo dire, se tale costume gli Italici avessero appreso dai primi Greci coi quali vennero a contatto, o se lo seguivano già essi stessi.

R. P[illegible]

ETRUSCOLOGIA

Il Corpus Inscriptionum Etruscarum. — Nel 1902, col 10° fascicolo di supplementi e correzioni, si compì il primo volume del C. I. E., pochi mesi dopo la morte immatura del suo valoroso e sempre benemerito editore C. Pauli, avvenuta il 7 agosto dell'anno precedente a Lugano. Con questo volume si può dire che l'opera è arrivata alla metà del suo corso. Vi sono raccolte, e in gran parte riprodotte in *fac-simile*, le iscrizioni monumentali (per lo più funerarie) delle provincie settentrionali e centrali dell'Etruria propr. detta: di Fiesole, Volterra, Siena, Arezzo, Cortona, Chiusi e Val di Chiana, Perugia. Necessario complemento a questo volume sono le *Correzioni, giunte, postille al C. I. E.* (I) (Firenze, 1904: un vol. in-8° di pag. X, 332), del prof. E. Lattes. Esse cominciano con 26 iscrizioni che sembrano dimenticate dal Pauli; quindi seguono le correzioni e le postille alle singole iscrizioni nell'ordine stesso del *Corpus*, alle quali sono intercalati parecchi capitoli, più o meno estesi, in cui è discussa la lettura e l'interpretazione di alcuni testi in confronto colla lettura e coll'interpretazione di altri etruscologi. Vengono da ultimo la concordanza dei numeri delle iscrizioni del C. I. E. (I) coi numeri del *Corpus* del Fabretti, de'suoi tre supplementi e dell'*Appendice* del

nel 1894 in *Ital. Forsch* II, 2, dal Lattes nello stesso anno 1894 in *Di due nuove iscrizioni preromane trovate presso Pesaro:* Appendice 4ª, pag. 153 e segg., e ultimamente dal Torp *Die vorgriechische Inschrift von Lemnos* in *Christiania Videnskabs-Selskabs Skrifter II. Histor. filos. Klasse,* 1903, n. 4. Un'ampia recensione di questo lavoro del Torp — succeduto a breve intervallo da altri suoi studi sulle iscrizioni etrusche: *Etruskische Beiträge,* Leipzig (A. Barth), fasc. 1º 1902; fasc. 2º 1903; *Etruskische Monatsdaten, Christiania Videnskabs Selskabs Skrifter 1902,* n. 4; a cui seguirono poi *Etruscan Notes,* ibid. 1905, n. 1 e *Bemerkungen zu der Etruskischen Inschrift von S. Maria di Capua,* ibid. 1905 n. 5 — fu fatta dal professor O. A. Danielsson nella *Berliner philologische Wochenschrift* dell'anno 1906, n. 18 (557-568)[1] e n. 19 (593-599). Il giudizio finale a cui egli viene circa l'interpretazione del Torp è in massima negativo: (col. 596). « Torps Deutungen sind fein erdacht und zum Teil bestechend; aber einer nüchternen Prüfung können sie schwerlich standhalten »: e circa la parentela della lingua dell'iscrizione coll'etrusco egli sottoscrive, con qualche riserva per l'etrusco, ai giudizi recenti di B. Niese *(Grundriss der röm. Geschichte* 2ª ed. 24, 1) e del Fick *(Vorgriechischen Ortsnamen,* pag. 100 e segg.) che si mantengono scettici e trovano che l'unico dato comune di cui si possa esser certi, tra l'etrusco e il lemnio, è il fatto che entrambi sono del pari incomprensibili: nel resto, riguardo al problema storico-etnografico, egli accetta l'opinione del Torp (pag. 39), il quale vede nei Tirreni di Lenno « ein Ueberbleibsel einer vorhellenischen Bevölkerung, die in sehr alter Zeit von Kleinasien nach Hellas (?) gekommen ist, und aus welcher sich in einer viel späteren Zeit die nach Italien ausgewanderten Etrusker abspalteten ».[1]

Il prezioso cimelio, che si credeva perduto e del quale furono fatte ricerche invano dallo Schott, era presso un negoziante greco di Alessandria il quale durante il Congresso archeologico di Atene ne fece dono al Museo Nazionale della madre-patria. Esso sarà prossimamente di nuovo illustrato a pubblicato nelle *Athenische Mittheilungen* dal dott. E Nachmanson e dal dott. G. Karo.

Il fegato di Piacenza. — Il prof. Körte pubblica nell'ultimo fascicolo delle *Römische Mitteilungen* (Rom, 1905, XX, 4, pag. 348-377 con nuovi particolari e con più larghe argomentazioni, le comunicazioni fatte da lui nella seduta del 23 marzo dell Istituto Arch. Germanico.

La pubblicazione è accompagnata da cinque figure intercalate nel testo e da due tavole XII e XIII). In aggiunta il prof. Körte illustra col tilolo di *Bildnis eines Haruspex* (pag. 378 e seg.) il coperchio di alabastro di un'urna del Museo di Volterra (tav. XIV) rappresentante una figura virile, adagiata nel modo consueto sul fianco sinistro, e che tiene nella mano sinistra un fegato di pecora. Il suo nome è *Aul(e). Pr(e)cu. L(arθ). ril. XXXV;* l'atteggiamento della persona col capo velato e l'oggetto che egli mostra colla mano legittimano l'ipotesi che egli sia un aruspice.

[1] Del lavoro del Torp si occupò già anche il prof. Lattes in *Correzioni, giunte, postille al C. I. E.* (I) a pag. 54 e segg. nota 1, nota che sembra sfuggita al Danielsson. In essa egli risponde con nuovi argomenti alle obbiezioni del Torp circa il significato delle voci *avei, avi,* ecc. e respinge nuovamente l'interpretazione già da lui abbandonata ναφοθ = nipote, associandosi a quella del Pauli (sepolcro), in appoggio della quale cita il latino *napus* delle glosse = colle, e quindi forse, tumulo.

[1] Il prof. Danielsson tien conto anche di due scritti dello stesso argomento di B. Apostolides dal titolo « Origine asianique des inscriptions préhelléniques de l'île de Lemnos. Mémoire lu à l'Institut Egyptien dans les séances des 6 et 27 déc. 1901 et 6 mai 1902. Le Caire 1903, Imprimerie Nationale » e « Origine asianique des inscriptions préhelléniques de l'île de Lemnos. Mémoire lu au Congrès Archéologique International d'Athènes, Alexandrie, Typo-lith. V. Penasson-Ant. V. Horn, Succ., 1905 », ai quali sono annesse riproduzioni fotografiche delle due facce inscritte del monumento.

Disciplina etrusca. — C. O. Thulin: *Scriptorum disciplinae etruscae fragmenta* I. Berlin, 1906. *Die Etruskische Disciplin I: Die Blitzlehre.* II: *Die Haruspicin.* Göteborg, 1906. — *Fulgur fulmen und Wort familiae* (in *Archiv für latein. Lexikog. u. Gramm.*, vol. XV, fascicolo 2, pag. 369-392).

Costumi. — G. Kazarow: Per la storia degli Etruschi (*Rivista di Storia Antica*, anno X, 1906, pag. 511-513). — Il Pohlmann (*Geschichte d. antiken Kommunismus und Sozialismus II*, pag. 47 e seg.), commentando un passo di Teopompo riferito da Ateneo XII, 517 d., secondo il quale massima era fra gli Etruschi la dissolutezza dei costumi, sostiene che il racconto di Teopompo è in gran parte inventato per divertire i lettori. Il Kazarow invece, nell'articolo citato, opina che Teopompo non abbia inventato, o a bella posta esagerato, ma che abbia erroneamente interpretato qualche notizia di fatto a lui pervenuta. È noto infatti quanto frequente sia il *phallos* in Etruria come segnale di tombe, e come più volte nelle pitture sepolcrali s'incontrino rappresentazioni oscene. È possibile che abbiano esistito presso gli Etruschi sètte religiose, presso le quali il culto del *phallos* era collegato con orgie sessuali simili a quelle descritte da Teopompo: questi avrebbe raccolto siffatte descrizioni e le avrebbe riferite ad un costume proprio di tutti gli Etruschi. Il K. ricorda in proposito da R. Schmidt (*Liebe u. Ehe in Indien*, Berlin, 1904, pag. 27 e seg.) il fatto di una sètta dell'India, nella quale s'incontrano costumi simili, come derivazione dal culto del Lingam.

Crani etruschi. — Il Sen. A. Mosso pubblica con questo titolo una *Memoria* negli *Atti dell'Accademia Reale delle Scienze di Torino*, Serie II, tom. LVI, (anno 1905-1906) pp. 263-282 con quattro tavole. Nella parte I della sua *Memoria* egli osserva da principio che i crani più antichi appaiono diversi da quelli più tardi della fine della dominazione etrusca; ma che gli antropologi che li studiarono fin qui non tennero conto sufficiente della suppellettile e della forma delle tombe stesse per poter stabilire con certezza che i crani studiati appartennero ad Etruschi, mentre un indirizzo più esatto in tali indagini potrebbe recare un po' di luce nella questione tanto controversa della stirpe etrusca ». Egli passa quindi a descrivere quindici crani etruschi provenienti da Corneto Tarquinia. Il primo gruppo comprende cinque crani conservati nel Museo Geologico dell'Università di Roma, che derivano da scavi fatti nel 1871 e nel 1873, e un sesto cranio che appartiene manifestamente ad un sacerdote. Il secondo gruppo comprende altri sei crani conservati in Corneto, e il terzo tre crani trovati col sig. Fioroni di Corneto negli scavi fatti nell'inverno 1906, e ai quali lo stesso prof. Mosso potè assistere. Dei quindici crani esaminati 9 sono dolicocefali, 4 mesocefali, e 2 brachicefali. Aggiunge infine tre crani romani, due dei quali risultano mesocefali ed uno brachicefalo. Nella parte II della *Memoria* il professor Mosso presenta un riassunto delle pubblicazioni italiane sui crani etruschi con nuove misure fatte dai dottori F. Frassetto e A. Mocchi; in fine annuncia altre note sui crani del territorio Falisco e della necropoli dell'Esquilino, in seguito alle quali egli promette di conchiudere qualche cosa intorno alle popolazioni primitive del Lazio e dell'Etruria ».

Pur non dimenticando l'ammonimento di P. Kretschmer (*Einleitung in die Gesch. d. grieck Sprache* p. 42), gli archeologi e gli storici accoglieranno di buon grado gli studi del professor Mosso, perchè in tanta diversità di pareri sarà utile per tutti aver sott'occhio, raccolti e vagliati con cautela, i materiali di cui modernamente si può disporre, e perchè nella grande oscurità che avvolge le origini italiche ogni dato di fatto è prezioso e può additare ai cercatori una strada nuova.

Museum. (TH. WIEGAND, *Archaische Statue in Samos*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 87-88, tt. X-XII).

Un'altra statua arcaica di Samo è quella che vien fatta conoscere da L. Curtius. È una figura in marmo, acefala, vestita anch'essa di chitone e mantello, ma seduta su un trono, a primo aspetto una sorella delle statue della via sacra dei Branchidi. Essa porta un'iscrizione dedicatoria che vien così tradotta dall'A.: « L'ha dedicata, il figliuolo di Bryson, Aiakes che ha riscosso per Hera la decima di tutto il guadagno fatto sul mare, giacchè era curatore del tempio ». In questo Aiakes il Curtius vede il padre di Polykrates il tiranno, e quindi l'iscrizione farebbe risalire la statua al di là della metà del VI secolo a. C. Con accurato esame stilistico l'A. mostra quanto questa figura, pur simile nello schema alle figure dei Branchidi, le superi per il sentimento con cui è resa la forma, soprattutto per ciò che riguarda il modo in cui il corpo è stato inteso realmente sotto il vestito.

Dall'esame di questa statua il Curtius è poi tratto a fare alcune osservazioni su quell'altra statua di Samos che è stata pubblicata dal Wiegand e che abbiamo ricordato più sopra. Egli vuole determinare il rapporto in cui la statuaria ionica si trovava con quella egizia e dopo aver affermato che la tecnica può solo apportare varianti dentro uno stile, ma non può determinare uno stile, ed aver scartato le teorie che con la sola tecnica cercano di spiegare le caratteristiche di forma dei primi prodotti dell'arte greca, fa un confronto tra la Hera di Samos e la nuova statua del Wiegand mostrando quanto questa sopravanzi quella in ogni elemento.

La statua di Samos, può a parer suo, gettare anche luce sulla scultura cipriota che egli ritiene null'altro che un'imitazione esteriore di modelli samio-milesì.

Una testimonianza dell'influsso dell'arte egizia sull'arte ionica la trova in un piccolo monumento che è conservato in parecchie repliche. Esso è un alabastron in forma di figura inginocchiata. L'atteggiamento e il tipo del viso richiamano all'Egitto, ma la figura potrebbe essere, a parere del Curtius, un'imitazione delle figure inginocchiate che sostenevano, secondo la descrizione di Erodoto IV, 152, il cratere di bronzo che i Samî dedicarono nell'Heraion dopo la spedizione di Tartessos (L. CURTIUS, *Samiaca I*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 151-178, tt. XIV-XV).

Sima ionica con bassorilievi da Creta. — L. Savignoni pubblica alcuni frammenti di rilievi in terracotta provenienti da Palaekastro di Sitia dai quali si può ricostruire per intero il motivo decorativo più volte ripetuto e consistente nella rappresentazione di un cocchio in corsa guidato da un auriga e seguito da due guerrieri di cui uno è in atto di montare. Questi rilievi sono importanti da più punti di vista: anzitutto essi si ricollegano ad una serie di terrecotte analoghe trovate in Italia e provenienti specialmente dall'Etruria e quindi, data la loro origine cretese, portano un argomento di più in favore della teoria che vede in queste opere dell'Etruria un prodotto greco e propriamente di stile ionico. Di più essi, per la loro forma, non costituivano un fregio ma una specie di sima che correva quasi come una balaustrata intorno a tutto il tetto anche al disopra dei frontoni. Di una sima di tal fatta abbiamo esempio nel sarcofago delle Piangenti di Sidone e la prova più cospicua e più antica del suo uso ci è data dai frammenti della sima del tempio di Artemis in Efeso ricomposta dal Murray. L'A. si pone in fine il quesito se in questo membro particolare dell'architettura ionica non si possa rintracciare l'origine dell'attico dell'architettura romana. (L. SAVIGNONI, *Di una sima ionica con bassorilievi dell'isola di Creta*, in *Röm. Mitt.*, 1906, pp., 64-82, t. II).

Per la ricostruzione del frontone orientale del Partenone. — Riprendendo in esame il « puteal » di Madrid con la rappresentazione della nascita di Athena, A. Prandtl tenta di riporre con precisione le figure del rilievo nella composizione originale del frontone. Il « puteal » di Madrid è una compilazione di artista neo-attico e le Moirai si distinguono per stile dalle altre figure, giacchè mentre Zeus, Athena, Prometheus offrono certamente spirito fidiaco esse invece rivelano lo spirito dell'arte del IV secolo e anche più tarda. Per la Nike il carattere fidiaco non è evidente ma è certo che la figura appartiene al gruppo originario: solo la Nike doveva nel frontone non essere collocata tra Zeus e Athena come nel « puteal » ma al disopra di essi e le figure di Zeus e Athena dovevano essere più avvicinate. In tal modo l'A., ricostruisce un gruppo che appunto si adatta alla forma triangolare del frontone.

Tale sua congettura trova egli confermata dalle tracce delle inserzioni delle figure nelle pietre di basamento del frontone. Crede infine di poter attribuire alla figura di Athena un piede che si trova tra i frammenti delle sculture del Partenone al British Museum. (A. Prandtl, *Zur Rekonstruktion des Parthenon-Ostgiebels*, in *Jahrbuch des Kais. deutschen archäologischen Institutes*, 1906, pp. 33-42).

Per la denominazione di alcune figure del fregio del Partenone. — A. S. Arvanitopullos ritiene che le dieci figure di uomini dignitosi, che sul fregio orientale del Partenone appaiono ai due lati del consesso degli Dei, non facciano parte del corteo ma siano da considerarsi degli eroi e propriamente gli eroi eponimi delle dieci *phylai* ateniesi. E pur facendo le più ampie riserve tenta una denominazione delle singole figure. (A. S. Arvanitopullos, *Phylen-Heroen am Parthenonfries*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 38-45, tt. IV-V).

Le antiche sculture incastrate nelle pareti della chiesa della Panagia Gorgoepikoos (antica Metropoli) in Atene vengono di nuovo descritte e studiate da P. Steiner in occasione delle nuove ricerche che R. Michel e A. Struck fanno sulle chiese bizantine medioevali di Atene. Le sculture erano state già in complesso descritte dallo Stephani nel 1843 e nel catalogo dei gessi del Museo di Berlino di Friederichs e Wolters. Tra i marmi appartenenti al periodo classico della scultura greca sono da ricordare due rilievi che forse, con altri due perduti, costituivano la base di un monumento onorario per una vittoria. Sono opera attica del tempo del fregio del Partenone. Va menzionato inoltre un frammento di rilievo con la rappresentazione di una figura femminile di profilo: probabilmente apparteneva ad una testata di decreto, e la figura è di un tipo creato da Fidia e molte volte ripetuto nelle opere della sua scuola e dei suoi imitatori (P. Steiner, *Antike Skulpturen an der Panagia Gorgoepikoos zu Athen*, in *Ath. Mitt.*, 1906, pp. 325-328, 337).

Una lekythos funeraria attica. — La lekythos che viene pubblicata da S. M. Welsh è stata scoperta nel 1904 e si trova ora nel Museo Nazionale di Atene. Vi sono scolpite quattro figure in rilievo: alla sinistra un uomo barbato ed un giovane, ambedue rivolti verso destra; alla destra una donna e una fanciulla, ambedue rivolte verso sinistra. L'A. crede che probabilmente nelle due figure mediane siano rappresentati un fratello e una sorella, morti ambedue giovani nella stessa epoca e nelle altre due figure i genitori; oppure, visto che il giovane porta un coniglio che nell'antichità valeva come simbolo dell'amore, crede che possa anche farsi l'ipotesi che nelle due figure mediane siano rappresentati o due fidanzati o due giovani sposi di cui forse uno era morto. Il rilievo appartiene alla seconda metà del V secolo a. C. (S. M. Welsh, *An attic Grave Lekythos*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1906, pp. 229-234, t. XIV).

Il motivo di posa del Pythokles di Policleto. F. Studniczka torna sulla ipotesi, fatta alcuni anni or sono da E. Loewy, che la

panno e così ricostruisce l'Atalanta del frontone. Vi sono per altro due obbiezioni: che questa statua è di un marmo differente da quello delle altre del frontone giacchè queste sono fatte col marmo locale (Doliana), e che la figura nel volto presenta caratteri molto differenti da quelli che, sull'esame delle altre teste del frontone, si sogliono considerare come proprî dell'arte di Skopas. Alla prima obbiezione risponde congetturando che l'artista abbia forse voluto così col marmo più fino, distinguere l'unica figura femminile dei due frontoni, e alla seconda osservando che Skopas non ha forse voluto applicare ad un volto femminile, e al volto femminile di un'eroina, la violenza di espressione delle figure mascoline. La maggior rassomiglianza con la testa di Atalanta la trova nella testa dell'Artemis di Lycosoura. (E. A. GARDNER, *The Atalanta of Tegea*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1906, pp. 169-175 e p. 283).

L'erma di Alessandro al Louvre, detta erma Azara. — Prendendo le mosse dal giudizio severo che F. Hauser (*Berl. phil. Wochenschr.*, 1905, cc. 483-485), contro l'opinione comune, ha espresso sulla celebre erma Azara di Alessandro Magno nella sua recensione del lavoro di J. J. Bernoulli sull'iconografia di Alessandro (*Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen*, München, 1905) E. Michon, pur riconoscendo con lo Hauser che il valore artistico dell'opera è stato esagerato, si propone di portare delle prove in appoggio della tradizionale denominazione dell'erma. Egli cerca di provare anzi tutto che il busto appartiene alla testa giacchè vi è aderenza delle due parti antiche ed il marmo è identico. Mostra inoltre, con la documentazione storica della parte che il cavalier d'Azara ebbe nelle trattative fra la Santa Sede e la Francia, che l'erma fu donata a Napoleone non nel 1803, che invece è la data della sua trasmissione al Louvre, ma molto probabilmente nel 1796 e che in ogni modo quest'ultima data segna il momento in cui venne la prima idea di offrirgliela. Se era quindi quest'erma del grande conquistatore dell'antichità una specie di omaggio delicato che si voleva fare a Napoleone per cattivarsene l'animo, è poco ammissibile, secondo il Michon, che si pensasse a trasformare con frode un busto anonimo in un ritratto qualificato di Alessandro. Accanto a questa prova morale di autenticità egli ne trova un'altra materiale nel testo dell'iscrizione. L'iscrizione appare oggi in tre righe così:

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΦΙΛΙΠΠΟΥ
ΜΑΚΕΔΟΝΟΙ

ma la terza riga è in parte una restaurazione nella quale sono stati ristabiliti due O rotondi mentre nelle altre due righe sono quadrati. Ora il Michon crede che originariamente nella terza riga si vedesse al posto del primo O la parte superiore di una lettera ricurva, cioè di un Ω che ci permette di ricostruire ΜΑΚΕΔΩΝ. Il nome proprio col patronimico seguito dal l'indicazione della patria in nominativo riscontriamo infatti nelle altre erme di uomini illustri provenienti dalla stessa villa di Tivoli in cui fu trovata l'erma Azara del Louvre. (E. MICHON, *L'hermès d'Alexandre, dit hermès Azara*, in *Rev. Arch.*, 1906, I, pp. 79-110).

Una statuetta in bronzo e una testa in marmo di Alessandro Magno. — La collezione Dattari in Cairo s'è accresciuta nel 1904 di questi due nuovi monumenti che vengono ora pubblicati da S. Reinach. La statuetta presentava Alessandro a cavallo: ha sulla testa e sulla spalla destra una pelle d'elefante annodata sul davanti a mo' di clamide. La presenza originaria del cavallo oltre che dall'atteggiamento della figura è attestata da tracce d'attacco. È probabile, secondo il Reinach, che si abbia in quest'opera la copia di una delle statue celebri del conquistatore, forse di quella della *turma Alexandri* di Lisippo.

[illegible] in ispecie; agli studi dell'Helbig (*Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*) e particolarmente dello Schreiber; e dopo accennato per sommi capi al carattere generale del rilievo ellenistico (soprattutto alla pittoricità); viene all'argomento principale del suo scritto, che consiste nello aggruppamento dei rilievi secondo il contenuto; rilievi di soggetto mitologico, di soggetto allegorico, di soggetto storico; di soggetto idillico; di soggetto letterario e teatrale. Dopo del contenuto fa alcune parole sulla destinazione (nella massima parte, per adornamento di pareti), e alcune altre sulla origine e sulla provenienza; nella quale questione si mostra seguace dello Schreiber. (O. Waser, *Das hellenistische Reliefbild*; in *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum*, 1905, I, pag. 113-131).

I rilievi sepolcrali dell'Asia Minore. — Come studio preliminare, venuto fuori dal lavoro preparatorio per una pubblicazione dei rilievi sepolcrali dell'Asia Minore e delle isole, lo Pfuhl fa una rassegna sistematica e particolareggiata delle rappresentazioni di oggetti di vario genere, che si riscontrano in quei rilievi: stele (generalmente sopportanti figure di Sirene, o di Sfingi, o cofanetti, o *kalathoi*, o urne, o *lekythoi*, o corni di abbondanza, ecc); erme (imberbi, arcaistiche barbate, di Eracle); altari, trapeze, alberi, velari, portici, ecc. Lo Pfuhl insiste sul fatto che di tali rilievi non se ne trovano in Alessandria; quindi, dato il loro carattere pittorico, costituiscono un elemento importantissimo a favore dell' origine asiana del rilievo pittoresco. (E. Pfuhl, *Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs*, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, XX, 1905, pag. 47-96, 123-155).

Due rilievi pittorici dell'Asia Minore. — Si tratta del rilievo di Tralles, pubblicato da Edhem-Bey (*Bull. de Corr. hellén.*, 1904, tavola VII) e di un altro recentemente entrato nella collezione del Sig. Raoul Warocqué, a Mariemont (Belgio). Quanto al primo, il Perdrizet vuole l'interpretazione nel campo mitologico, e pensa al supplizio di Dirce. La figura qui rappresentata sarebbe un personaggio secondario, forse un pastore. La rappresentazione dipendente dall'*Antiope* di Euripide. Il Perdrizet, a proposito di questo rilievo accoglie l'opinione del Reinach che la provenienza più probabile dei rilievi pittorici sia l'asiana; non solo, ma ritiene che nell'Asia Minore si debba ricercare l'origine anche dei rilievi arcaizzanti e dei così detti neo-attici.

Quanto al secondo, rappresentante Eracle nel giardino delle Esperidi, sarebbe, dal punto di vista artistico, una contaminazione di genere pittoresco (l'albero) e di stile arcaistico (la figura di Eracle, in atto di rompere un ramo dell' albero, modellata secondo il motivo ovvio nelle rappresentazioni dell'eroe con la cerva). Il Perdrizet mette in relazione con il tipo iconografico della rappresentazione di questo rilievo la costellazione 'Ο 'εν γόνασιν dello pseudo Eratostene (ed. Olivieri, cap. 4). (P. Perdrizet, *Sur deux reliefs grecs de l'Asie Mineure*, in *Revue arch.*, 1906, I, pag. 225-235).

Un ciclo statuario pergameno dei fatti di Eracle. — L'Amelung studia il gruppo di Woerlitz rappresentante Eracle tra le Esperidi, (Reinach, *Répert.*, II, pag. 510, n. 5), una volta ritenuto Teseo liberante i fanciulli ateniesi, e un gruppo del Vaticano, rappresentante Eracle e il Leone Nemeo. Malgrado le diverse dimensioni, non dubita che si tratti di due opere, che avrebbero fatto parte di tutto un ciclo, rappresentante le fatiche di Eracle. (W. Amelung, *Reste einer pergamenischen Darstellung der Taten des Herakles*, in *Röm. Mitt.*, XX, 1905, pag. 214-222).

Il vaso Corsini e il giudizio di Oreste. — Lo stesso Amelung, prendendo le mosse da un frammento di rilievo dell'*Antiquarium Romano* con probabilità appartenente ad un grande vaso marmoreo o ad un puteale (fig. 1 a pa-

sia lo stesso artista che eseguì le statue del sacerdote Filippo e di sua moglie Venus, statue riferite all'anno 42 a. C., e poichè egli ritiene che Atenodoro sia figlio dello stesso Agesandro, che collaborò nel gruppo del Laocoonte, così suppone che questa opera debba attribuirsi a un' epoca di qualche poco anteriore, nella quale padre e figlio avrebbero lavorato ancora insieme, e così pensa all'anno 5[illegible] circa. In questo modo andrebbe esclusa la dipendenza del gruppo dalla poesia virgiliana, come pure sembra da escludersi l'ipotesi contraria. Anche la pittura pompeiana e la scena descritta da Petronio non mostrano di aver subìto alcuna influenza da parte del gruppo; e ciò sarebbe sorprendente qualora esso si fosse già trovato a Roma. I contorniati con una libera riproduzione del gruppo, malgrado portino la leggenda IMP. NERO CAESAR AUG. P. MAX., non sono del tempo di Nerone, ma di un'epoca molto posteriore; e se pure i frammenti in terracotta da Tarso (nel Louvre) appartengono anch'essi a una libera riproduzione del gruppo del Laocoonte, ciò si spiega meglio quando si pensi che, allorchè furono fatte tali repliche, l'opera si trovasse ancora a Rodi. Il gruppo vi sarebbe rimasto fino al tempo di Tito; soltanto dopo il 70 d. C. possiamo con certezza riconoscerlo come esistente a Roma; infatti le repliche originarie di Roma, che conosciamo, vanno da quel tempo in poi. (R. Foerster *Laokoon*, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Inst.*, XXI, 1906, pag. 1-32).

Rilievo in terracotta con scena teatrale. Fu trovato nello sterro del Velodromo, fuori porta Salaria, in un ipogeo. Vi adornava la faccia anteriore del sepolcro, che formava il basamento di una edicoletta. Rappresenta una scena teatrale con prospetto architettonico nello sfondo. Il Rizzo studia questo monumento da tre punti di vista: anzi tutto rispetto all'architettura, ed esamina in quanto esso apporti dei nuovi elementi nella [illegible], se nella serie dei rilievi analoghi si abbia a riconoscere il *proskenion* del teatro ellenistico (secondo il Dörpfeld e il Reisch) ovvero la *scaenae frons* del teatro romano secondo il Puchstein e il Bethe (pag. 206-218). In secondo luogo rispetto ai singoli personaggi e al costume scenico (pag. 218-223). Finalmente rispetto al soggetto della tragedia rappresentata (pag. 224-229). Si tratterebbe di una tragedia collaterale alle *Troiane* di Euripide. Il Rizzo da vari motivi è indotto a supporre che la composizione di questo rilievo dipenda dalle [illegible] di Sofocle. G. E. Rizzo, *Theaterdarstellung und Tragedienscene, Relief des P. Numitorius Hilarus*, in *Jahreshefte des österr. arch. Inst.*, VIII, pag. 203-220, tavola V).

Rappresentazione di gigantomachia in un fregio. — L'Amelung raccoglie una serie di frammenti, riferentisi a uno stesso insieme, che era un grande fregio con la rappresentazione di una gigantomachia; uno nel Belvedere del Vaticano (Helbig, *Führer*, I². 145), un altro nel Museo Lateranense (Benndorf - Schoene, *Ant. Bildw. d. Lat. Mus.*, n. 450, tav. VIII, 2); altri due nell' *Antiquarium* romano (*Bullett. arch. com.*, 1887, tav. XIV, pag. 241 seg.); un quinto al Palatino (Friederichs - Wolters, 1860). Provengono dal punto, ove la via del Colosseo fa angolo con la via di San Pietro in Vincoli. Secondo l'Amelung si potrebbe pensare alla *Porticus Tellurensis*. W. Amelung, *Zerstreute Fragmente römischer Reliefs*, in *Röm. Mitth.*, XX, 1905, pag. 121-130, tav. V).

La statua della Venere Genitrice riprodotta sulla Colonna Traiana. — Sulla Colonna Traiana, nella parte relativa all'imbarco dei Romani ad Ancona (principio della seconda guerra dacica, a. 105 d. C.), è riprodotto il tipo della così detta *Venus Genetrix*. Si sa che la identificazione di questo tipo per la statua di Arcesilao, in base alla riproduzione del medesimo in monete di Sabina con la

ai primi decenni del v secolo, una kelebe a figure nere veramente arcaica uscita tuttavia da un sepolcro anteriore di mezzo secolo ai più antichi della necropoli. Tutto il rimanente materiale ceramico attico (raro è il vasellame italioto e del tutto privo di valore artistico quello numeroso grezzo locale) comprende la seconda metà del v secolo, e più ancora che nelle necropoli felsinee etrusche a questa camarinese in parte contemporanee, i vasi rinvenuti non si distinguono per finezza di disegno. Sono per lo più kelebai, forma prediletta attorno alla metà del v secolo a ricevere pitture di esecuzione inferiore e frettolosa, o crateri a campana che hanno servito da ossuario. Scadenti sono le lekythoi, ben inferiori a quelle note provenienti da Gela e sparse nei vari musei di Europa.

Il migliore vaso edito è il cratere a campana a t. 51 con una Amazzone a cavallo contro due Greci in uno schema che si riscontra su altri vasi e che risale alla megalografia polignotea; ma perchè è stato esso datato dall'Orsi dopo il 440, mentre lo stile lo farebbe risalire ad almeno un decennio addietro? Non comprendo poi neanche perchè l'Orsi vede in una kelebe (t. 49) la scena di partenza di un giovane guerriero mentre ben diverso è lo schema ovvio nei vasi della stessa età di questa partenza e mentre il creduto partente è seduto ed è nudo col petaso e sembra fratello all'altro appoggiato su lancia (Dioscuri?) e mentre la donna con elmo e scudo (senza corazza ed altri arnesi guerreschi) arieggia tanto le figure addotte dal Furtwaengler come ricordanti la Lemnia. (*Monumenti Antichi pubblicati dalla R. Accademia dei Lincei*, vol. XIV, puntata 2ª, 1905. — Orsi. *Camarina, campagne archeologiche del 1899 e 1905*, pag. 757-952, tavole 45-56).

Vasi del Museo Ashmolean in Oxford. Percy Gardner, autore del catalogo dei vasi del museo di Oxford, negli ultimi numeri del *Journal of Hellenic Studies* illustra i vasi venuti ultimamente ad arricchire la raccolta di quel museo.

Per la parte arcaica, oltre a vasetti geometrici attici ed a coppe geometriche beotiche, si ha una rara lekythos (n. 504) del secolo VIII che ci fornisce con le sue figure un anello di congiunzione tra il geometrico e la ceramica nota col nome di protocorinzia. Si ha inoltre un ariballo corinzio (n. 507) con una figura di una dea [illegible], in forma risalente ad età micenea.

Tra i prodotti attici a figure nere, anfore e lekythoi, risalta la rappresentazione di uno stamno, forma rara in quel periodo ceramico (n. 511) con cinque efebi personificanti, per così dire, il [illegible]. Il periodo dei grandi maestri di tazze ci è rappresentato da una bella tazza ad occhioni di tecnica mista (n. 515), da alcune tazze (prezioso l'interno del n. 518 che ci trasporta, come la nota tazza di Berlino della fonderia, in una officina e che può essere stata dipinta dallo stesso ceramista del [illegible]).

Lo stamno edito già negli *Annali dell'Instituto*, 1865, t. P e Q con l'avventura di Busiride, qui si ritrova al n. 521. Tra i vasi di bello stile meritano di essere menzionati: un'anfora di disegno finissimo con Edipo dinanzi alla Sfinge (n. 526) ed un'idria con Tamiri reso cieco (n. 530).

Un gioiello artistico del penultimo decennio del v secolo, come io credo, è la oinochoe n. 534 col Sileno che lento si avvicina ad una Menade nuda su nebride posta sopra roccia ed addormentata (Τραγῳδία); scena concepita, a mio avviso, come quella, pur tanto posteriore, su rilievo ellenistico Ludovisi (Schreiber *Die hellenistischen Reliefbilder*, t. 24) ed espressa con disegno del tutto simile a quella di altra oinochoe della collezione Warren ed edita da Hartwig (*Strena Helbigiana*, t. III) pur con figure del ciclo dionisiaco.

Degna di menzione è pure una pisside gentile (n. 551) con scene di gineceo sul coper-

come un pasticcio di un restauratore). (Pernice, *Zu den Vasenbildern*, in *Jahrbuch d. K. deutsch. arch. Inst.*, 1906, pag. 125 [illegible]).

Due lekythoi da Eretria. — Il Courouniotis illustra con questo articolo due *lekythoi* di Eretria che, per la tecnica delle loro pitture e pel Δίφιλος καλός di cui sono inscritte sono da avvicinarsi alla serie di *lekythoi* raccolta da Bosanquet in *Journ. of Hell. Stud.*, 1896, pag. 164 e seg. Le scene nelle due *lekythoi* sono ovvie in tal genere di vasi: una donna seduta (pel Courouniotis la morta) che sta ricevendo doni da un'altra donna in piedi. Il Courouniotis accentua per l'iscrizione Δίφιλος καλός la mancanza del nome del padre Μελάνωπος e deduce, sulla base dello stile delle figure, che la esecuzione delle due *lekythoi* deve cadere poco dopo le guerre persiane. Alla illustrazione dei due vasi il Courouniotis premette, accompagnate da figure dimostrative, alcune osservazioni sul modo con cui si connettevano le varie parti di una *lekythos* tra di loro. (Courouniotis, Δύο λευκαὶ λήκυθοι ἐξ Ἐρετρίας, in Ἐφημ. ἀρχαιολογική, 1906, pag. 1-22, t. I-II).

Vasi dall'antro del Parnete. — Dall'antro del Parnete d'onde sono usciti i bei rilievi votivi di Pane e delle Ninfe certificanti il culto in quel luogo a queste divinità (si veda la prima parte della relazione dello stesso Rhomaios in Ἐφημ. ἀρχ., 1905, pag. 99-158) sono pure venuti alla luce non disprezzabili frammenti ceramici. Nello strato inferiore si rinvenne grande quantità di cocci preistorici misti ad alcuni micenei del quarto stile di Furtwaengler e Loeschcke. Il che io credo essere testimonianza di dimora di popolazioni selvaggie in questo antro anche in mezzo alla splendente civiltà micenea sino alla fine di essa, svolgentesi nel sottoposto territorio dell'Attica. Osservo poi che dagli strati superiori testificanti il culto a Pane ed alle Ninfe, all'infuori di un frammento geometrico, vero *membrum disiectum*, nulla si è trovato di ceramica cosidetta proto-attica, nè di ceramica a figure nere di tipo arcaico. Bisogna discendere ai tardi prodotti della tecnica a figure nere, a *lekythoi* cioè negligenti del v secolo, ed a frammenti di vasi di stile severo. La quale cosa comprova, insieme col carattere stilistico dei rilievi votivi, il carattere relativamente tardo del culto di Pane e delle Ninfe in questo antro del Parnete. I frammenti ed i vasi rinvenuti ci si mostrano come esempî della ceramica attica fin verso gli ultimi decenni del sec. iv; è fra di essi un resto di vaso con l'avanzo della figura di Pane con la siringa (t. V), un lutroforo di piccole dimensioni (t. V), un *rhyton* a testa di ariete (fig. 5), un ariballo del pieno iv secolo (fig. 7). (Rhomaios, [illegible] τοῦ ἄντρου τῆς Πάρνηθος [illegible], in Ἐφημ. ἀρχ., 1906, pag. 98-109 t. V).

Frammenti di vasi da Eleusi. — Il Rhomaios pubblica una frammento interno di tazza (t. XVII, 1) e nelle figure ivi in parte rimaste riconosce la triade eleusinia: Plutone, Cora, Demetra. L'importanza di questo frammento sta nella tecnica della policromia su vernice nera. Il Rhomaios cita le analogie e le differenze con la celebre tazza di Fineo di Würzburg concludendo che, se anche il vaso cui esso frammento apparteneva è stato fabbricato in Attica, tuttavia lo stile e la tecnica in esso vaso debbono attribuirsi alla Jonia. Il frammento eleusinio riempirebbe il vuoto tra i vasi più antichi policromi jonici (di Rodi, di Naucrati, di Samo) ed i vasi policromi attici già della fine del sec. vi con tecnica evidentemente introdotta dal di fuori, nei quali ultimi vasi e fra i più antichi si dovrebbe porre un altro frammento eleusinio di tazza con testa di Atena (t. XVII, 2). (Rhomaios, *Vasenscherben in Eleusis* in *Ath. Mitt.*, 1906, pag. 186-204, t. XVII).

P. Ducati.

della iscrizione *I. G.* II, 835 il nome dell'arconte [illegible] del 276 ricostruisce la lista dei sacerdoti di Asclepio dal 356/5 al 319/8 (Kirchner, *Die Asklepiospriester*, in *Beiträge zur attischen Prosopographie*, in *Rhein. Mus.*, LXI, 1906, pag. 344 e seg.).

Il decreto ateniese in onore di Farnace I. — Questo decreto fu pubblicato da Dürrbach e Iardè in *Bulletin de Corr. hell.* XXIX, pag. 169 e seg. ed è riportato dal Dittenberger in *Orientis Graeci Inscriptiones*, II, n. 771, ed ora Th. Reinach pubblica su di esso alcune importanti osservazioni.

Egli nota che, accettata per questo decreto, come sembra doversi fare per la legge di Ferguson, la data del 172/1, resta pel momento insolubile questo problema: come mai in quella data, cinque anni prima cioè di avere avuto la cessione di Delo, gli Ateniesi potevano porre nell'isola senza chiederne il permesso agli abitanti, una statua reale? Tale problema resta insolubile, perchè è da mettersi da parte l'analogia con la dedica alla regina Stratonice, Dittenberger, *Or. Inscr.* 350. L'A. avverte poi che la questione della distinzione tra Mitridate Filopatore Filadelfo e Mitridate Evergete è completamente risoluta, diversamente da quanto credevano i primi editori, dopo la pubblicazione dell'iscrizione di Abonotichos, apparsa nell'*Izviestjia* dell'Istituto Russo di Costantinopoli, t. VIII, pag. 153 = *Rev. des Ét. gr.*, 1904, XVII, 252 = *Numismatic Chronicle*, 1905, p. 113, che dà a Mitridate padre di Eupatore, per la prima volta quanto ad epigrafi, il titolo di Evergete. L'A. infine trova la conferma di una sua congettura che la moglie di Mitridate III si chiamasse Laodice, in una drachma comunicatagli dal proprietario, sign. Yakountchikov, che ricorda come eponimo di Amiso un Mitridate, mentre un'altra, sulla quale già aveva richiamato l'attenzione, ricordava una regina Laodice colla stessa carica (Th. Reinach, *Remarques sur le décret d'Athènes en l'honneur de Pharnace I*, in *Bull. de Corr. hell.* XXX, 1906, pag. 46 e seg.).

Iscrizioni delle rappresentazioni drammatiche.

Il Wilhelm pubblica in splendida edizione, accompagnandole di ottime riproduzioni e di largo ed esauriente commentario, i cataloghi delle vittorie alle Dionisie (*I. G.* II, 971 — per nuovi frammenti v. p. 27, 31, 33 —, le didascalie (*I. G.* II, 973, 974 *b* per un nuovo frammento 974*c*, v. pag. 43 - 972, 975, 974, 976 e 1315) e le liste dei vincitori (*I. G.* II, 977, per nuovi frammenti v. pag. 106, 117, 143, 151, 158). Aggiunge *I. G.* XIV, 1097, 1098, 1098*a*, e XII, I, 125 e parecchie altre iscrizioni in appendice, tra cui un decreto inedito dei tecniti in onore di Sositheo e Sophilos (pag. 222) e nuovi frammenti a *I. G.* II, 431 (pag. 214), 573 (pag. 235) 626 (pag. 225), 1356 (pag. 229) II, 5, 173 *b*, (pag. 218), e 178 *b* (pag. 231). Altre iscrizioni inedite che egli pubblica sono un decreto di Solone di Bargylia (pag. 131) e uno in onore di un prosseno ...... [illegible] (pag. 31 e seg.) e nuovi frammenti aggiunge ancora a *I. G.* II, 421 (pag. 65) 447 (ivi), 1103 (pag. 60), 1264 (pag. 80 e seg.), [illegible] VIII, 300 (pag. 65) e *Hermes* XXXI, 136 (pag. 29). Felicissime inoltre sono molte combinazioni di frammenti, prima pubblicati come indipendenti.

Per più ampi ragguagli veggasi la recensione relativa in questa stessa Rivista (Adolf Wilhelm, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen, mit einem Beitrage von Georg Kaibel, Sonderschriften des österr. arch. Inst. in Wien*, Band VI, 1906, pag. 278; si confronti la recensione del Wilamowitz in *Gött. gel. Anz.* 1906, pag. 611-634).

Intorno all'i. I. G., III, 1306. Fr. Hiller v. Gaertringen partecipa che, secondo comunicazione del Krispi, dall'esame dei taccuini archeologici del Mionnet risulta che questa iscri-

rinnovata ad intervalli assai irregolari. Nell'epoca [illegible] forma più completa, [illegible] rinnova ad intervalli abbastanza vicini, prendendo il nome di dodecade (immolazione di dodici vittime).

L'ultimo testo sicuro relativo alla teoria è della fine del [illegible] secolo, ma, avendosi un'iscrizione relativa ad un [illegible] del principio del III secolo, può essere che fino ad allora e forse anche dopo continuasse l'invio della deputazione ateniese, ma certamente alla fine del IV secolo il costume era ormai estinto. In appendice l'A. accoglie alcuni decreti dei Delfî relativi alla teoria ateniese; da essi risulta che le spese della rappresentanza solo in piccola parte erano sostenute dallo Stato, ma in gran parte lo erano dai privati; e che la teoria contribuiva a mantenere strette le buone relazioni private e pubbliche tra Delfi e Atene. (GASTON COUSIN, *La théorie athénienne à Delphes*, in *Bull. de Corr. hell.*, XXX, 1906, pag. 161-328, tav. IV-VII).

L'esemplare delfico della tavola onoraria di Cassandro. — Il Pomtow dimostra che il frammento pubblicato dal Kaibel in *Hermes*, VIII, pag. 412 e seg. n. 7 deve far parte di un esemplare delfico della tavola onoraria di Cassandro, rinvenuta nella Troade (*Leb. Wadd.* III, 2, 1730 *a* e DITTENBERGER, *Syll.*², 291), della quale ripete il testo. Questo Cassandro va identificato infatti con quello della lista dei prosseni delfici, DITTENBERGER, *Sill.*², 268. Dell'esemplare delfico sono stati rinvenuti anche altri frammenti, ed esso va forse assegnato al tesoro che ora vale per quello di Cnido, e l'esame del materiale potrebbe risolvere la vessata questione circa la pertinenza a Cnido o a Sifno del detto tesoro. L'esistenza di un tesoro di Megara affermata dall'Homolle è cosa assai ipotetica. (H. POMTOW, *Ein delphisches Exemplar von Kassanders Ehrentafel und die Delphischen Inschriften aus B.D.* VIII *D. Z*, in *Hermes*, XLI, pag. 356-377).

Testi vari. — Il Pomtow nel citato articolo pubblica poi altre iscrizioni, già edite, come la precedente, dal Kaibel. I numeri 1, 1 *a*, 1 *b* contengono i frammenti di due atti di manomissione e di un decreto di prossenia; sono iscritti sui tre lati di un blocco che va assegnato ad un'anta o del tesoro di Cnido o di quello di Sifno. Il n. 3 è un altro atto di manomissione del I secolo d. C. Il n. 4 contiene una lettera di Adriano, e il n. 5 due lettere di Traiano ai Delfi con riconoscimento della loro libertà ed autonomia.

DELO.

Conto dell'arcontato di Meilichides. — A. Dieudonné ripubblica l'iscrizione *Le Bas* [illegible], che nella sua prima edizione era piena di lacune. Si tratta di un testo particolarmente interessante nella serie dei conti di Delo, unico anzi nel suo genere perchè in luogo di presentare lo stato di cassa redatto dagli ieropi nella loro entrata in carica, contiene i registri di un agente incaricato di fare il *recouvrement* del Tesoro sacro, e che trasmette le somme da lui incassate agli ieropi dell'anno dell'arconte Μειλιχίδης, del 221 circ. (A. DIEUDONNÉ, *Compte Délien de Meilichidès, conservé au Cabinet des Médailles*, in *Rev. de Philol.*, XXX, 1906, pagine 111-122).

LEBADEA.

L'iscrizione relativa alle Βασίλεια. — L'Holleaux espone il risultato di una revisione di questa iscrizione, che fu pubblicata dal Vollgraf in *Bull. de Corr. hell.*, XXV (1901), pag. 365 e seg. Poche correzioni propone alle colonne *A* e *B*; quanto invece alla colonna *C*, relativa alla condanna dell'agonoteta Platone, ritiene che l'iscrizione pubblicata dal Vollgraf sotto il n. 20 ne costituisca il principio, come già aveva congetturato l'Homolle (*Bull. de Corr. hell.*, XXV, 1901, pag. 376, n. 1), ed offre, in parte conformandosi all'Homolle, la lettura dell'intera colonna. Pei caratteri, per la lingua,

[illegible] di Itano, di Olo e di Tera. Quanto alla città di Arsinoe il Graindor, che prima l'aveva cercata fuori di Ceo (*Rev. d. Ét. gr.*, XVIII, 1905, p. 335) la identifica ora con Koresso, e dice che questa è l'Arsinoe i cui cittadini sono ricordati nella lista dei nesioti che aderirono al decreto dei Parii in favore di Magnesia al Meandro.

Controversie cittadine. — Da un altro decreto, ivi (pag. 93) pubblicato, risulta che, avendo la mancata osservanza di σύμβολα occasionato gravi disordini tra i cittadini, Bacchon (il nesiarco delle Cicladi al principio del regno di Filadelfo) aveva prescritto di prendere certe misure, che sul principio erano state trascurate, ma che poi erano state confermate da Filocle «il re di Sidone». Siamo dunque nella prima metà del III secolo, ed il decreto deve esser vicino a quello ben noto di Nikouria. La situazione interna dell'isola appare simile a quella che si verificò in Siro sotto il regno di Antigono Dosone (v. Delamarre, *Rev. de Philol.*, XXVI, pag. 312-313). È importante osservare che la posizione di Filocle risulta superiore a quella del nesiarco, perchè ne approva gli atti. Egli esercitava dunque, come già era stato congetturato dal Delamarre, una specie di alto controllo sul protettorato delle Cicladi.

Corone offerte al santuario di Apollo. — Tre iscrizioni pubblicate ivi, pag. 433 e 441, contengono liste di corone offerte al santuario di Apollo. Esse insieme con gli *ex voto* costituivano le entrate straordinarie di quel tempio.

Locatari di terreni sacri (?). — Ivi (pag. 435 e seg.), sono pubblicati cinque frammenti simili a quelli *I. G.*, XII, 5, 1, 544 B[1], B[2], C.[1] Sono liste di nomi, ripartiti in una serie di gruppi, ordinati alfabeticamente, accompagnati dalla formola τὰ ἐν con l'indicazione di un nome di luogo e di una cifra. Diversamente dallo Halbherr (*Mus. It.*, I, pag. 211-214) e dal Pridik l'editore crede che si tratti di locatarî di terreni del tempio, e che [illegible] l'ammontare della locazione.

PARO.

Ἐπὶ τοῦ παρόντος. — Il Wilhelm vuole interpretare questa formula, che appare nelle due iscrizioni pubblicate in *I. G.*, XII, 5, 471, I e II, la cui pietra è stata trovata nell'isola di Oliaro, ma forse proviene da Paro, nel valore di «pel momento», valore che ha incontestabilmente in altre iscrizioni che raccoglie. Il primo editore invece voleva sottintendere χρόνου (A. Wilhelm, *Epigraphisches*, in *Hermes*, XLI, 1906, pag. 74).

SAMO.

Iscrizione della statua di Acakes. — È pubblicata da L. Curtius insieme con la statua, e suona:

Αἰάκης ἀνέθηκεν
ὁ Βρύσωνος ⁝ ὃς τῇ
Ἥρῃ ⁝ τὴν σύλην ⁝
ἔπρησσεν ⁝ κατὰ τὴν
ἐπιστασίην

L'autore desume dai caratteri che l'iscrizione risalga al periodo stesso di quella della colonna efesia di Creso, che va posta prima del 541/0. Aiakes non deve essere altri che il padre del tiranno Policrate, e l'iscrizione va interpretata:

Aiakes, figlio di Brisone, il quale riscosse per Hera la decima su ogni prodotto di navigazione, dedicò, essendo curatore del tempio (L. Curtius, *Samiaca I* in *Ath. Mitteil.*, XXXI, 1906, pag. 151-185).

Lettera di Lisimaco ai Samii e arbitrato Rodio nella contesa tra Samo e Priene. — Il Wilamowitz fa delle osservazioni storiche di molto interesse su questi due testi *C. I. G.*, 2254 = Dittenberger, *Or. Inscr.*, 13; *Anc. Gr. Inscr. in the Brit. Mus.*, III, 403; *Panionion* in *Sitz. Ber. d. Berl. Ak.*, 1906, pag. 38-57).

Palestina.

ARBELA [1]

G. M. Whicher pubblica un'iscrizione di questa località relativa ad una costruzione cittadina, forse una cinta di mura o il [illegible] condotta a termine sotto l'imperatore M. Antonio Gordiano nell'anno 133 dell'èra di Bostra. L'iscrizione deve essere della fine del 238 o del 239 d. C., e ciò confermerebbe la congettura del Waddington, che questa èra sia cominciata nel 106 d. C. e non nel 105 (G. M. Whicher, *A Greek Inscription from the Hauran*, in *Am. Journ. of Arch.*, X, 1906, con un'aggiunta di Clermont-Ganneau).

Egitto.

FILE.

Iscrizione del tempio di Arsnuphis. — Il Rubensohn pubblica l'iscrizione relativa ad una ricostruzione del tempio di Arsnuphis al tempo in cui siedeva sul trono Egizio un Tolemeo figlio di Tolemeo e Cleopatra. L'editore crede si tratti di Tolemeo VIII Evergete II, mentre il Wilcken pensa a Tolemeo VI Filometore. Il Borchardt fa seguire alla pubblicazione del Rubensohn una riedizione di tutte le epigrafi già note relative a costruzioni di edifici in File (*Griechische Bauinschriften ptolemaischer Zeit auf Philae* in *Arch. für Papyrusforschung*, III, 1906, I Otto Rubensohn, pag. 356-360, II Ludwig Borchardt, pag. 360-366, *Nachwort*, U. Wilcken, 366-367).

Italia.

CUMA.

L'Haussoullier propone una lettura diversa dell'iscrizione pubblicata dal Sogliano in *Not. degli sc.*, 1905, pag. 377 e seg. e cioè Οὐ θέμις ἐντοῦθα κεῖσθαι ἰ μὲ τὸν βεβαχχευμένον = *neminem fas est hic iacere nisi initiatum*, e questa medesima lettura sostiene indipendentemente da lui il Comparetti in questa stessa Rivista (pp. 13-20) aggiungendo del testo un commentario esauriente. Da questa lettura consegue che lo spazio indicato dalla iscrizione era il luogo della necropoli riservato agli iniziati ai misteri di Dioniso, ed essendo l'iscrizione del V sec. a. C. fornisce un antichissimo e interessantissimo esempio di associazione cultuale (B. Haussoullier, *Inscription archaïque de Cumes* in *Rev. de Philol.*, XXX, 1906, pag. 139 e segg.).

G. Cardinali.

[1] Irbid nell'Hauran, forse Arbela.

STORIA E ANTICHITÀ ROMANE.

FONTI STORICHE.

Historicorum Romanorum Reliquiae. — Trentasei anni fa, Ermanno Peter pubblicava, con questo titolo, il primo volume dell'opera eccellente e notissima, ed ora ne manda fuori il secondo volume (Lipsiae, MCMVI) dedicandolo a Francesco Buecheler nel suo quinquagesimo giubileo dottorale. La disposizione del volume è la stessa come nel primo. Prima vengono i prolegomeni: *de scriptorum vitis et scriptis* (pag. III-CCX); poi i frammenti *(reliquiae)*, pag. 3-161; infine gl'indici. Gli storici illustrati in questo volume vanno da Cicerone a Q. Aurelio Simmaco e ad altri di età incerta.

ISTITUZIONI.

Das Collegium fabrum in Aquileia. — Con sto titolo O. Cuntz esamina nei *Wiener Jahreshefte*, IX, 1906, pag. 23-26, una lapide di Aquileia pubblicata dal Pais, Corp. inscr. Lat. suppl. italic. n. 181, e ne propone una migliore lettura.

La legione XIV gemina. — R. Goldfinger studia nei *Wiener Studien* XXVII, 1906, pagina 251-259, le lotte alle quali prese parte la legione XIV gemina dopo la morte di Nerone e i luoghi ove ebbe stanza negli anni 68 e 69.

ed è la prima volta che se ne trova la menzione fra i monumenti epigrafici. Oltre al cognome *Plautianus* che gli si conosceva da Dione Cassio, la lapide gliene attribuisce un altro, *Hortensianus*, derivatogli probabilmente dalla madre chiamata Ortensia. Queste due lapidi sono importanti perchè gettano luce sulla famiglia di Plauziano (A. MERLIN, *Compt.-Rendus de l'Acad. des Inscr. et B. L.*, 1905, pag. 171-176.

Il prefetto di Egitto Turranio. — Una lapide greca proveniente forse dall'antico Pelusium e comunicata dal Cagnat all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1905, pag. 602-611, menziona il dono fatto ad una divinità locale di un trono e di un altare per la salute di Livia, di Gaio, Lucio Cesari e di Giulia figlia dell'imperatore, sotto il governo del prefetto di Egitto C. Turranio. Il monumento che porta la data del 13 del mese di Tubi dell'anno 26 del regno di Augusto (gennaio 4 a. Cr.), è importante perchè dimostra ciò che fin qui non si sapeva, come C. Turranio rimase in carica almeno quattro anni, cioè dall'a. 7, (Kaibel *Ep. Graeca*, 978), all'a. 4 a. Cr.

Due decreti dell'imperatore Valente. — Nei recenti scavi di Efeso furono rinvenute due lunghe iscrizioni latine che, pubblicate dall'Heberdey nel volume ottavo dei *Jahreshefte* di Vienna, Beiblatt, pag. 62 e seg., lo Schulten ha ora rivedute nel testo ed accompagnate con un dotto commento nel volume nono dello stesso periodico, pag. 40 e segg. La prima iscrizione contiene un decreto dell'imperatore Valente sopra questioni relative ai beni della *res privata* nella provincia d'Asia e può ascriversi all'a. 370 o 371. Il decreto è diretto ad Eutropio proconsole allora della provincia e che nel 369 aveva, come *magister memoriae*, dedicato il suo notissimo *Breviarium historiae romanae* allo stesso Valente. L'altra iscrizione che è bilingue, contiene un secondo decreto dello stesso imperatore intorno ai giuochi che si celebravano nella provincia d'Asia ed è diretto a Festo, successore di Eutropio nel proconsolato di Asia nel 372 e che pure [illegible] compilato un *Breviarium* dedicandolo a Valente.

Inscriptiones Latinae selectae. — Ermanno Dessau ha testè pubblicata la seconda parte del secondo volume delle sue *Inscriptiones latinae selectae* (Berol., 1906) che contiene *tituli collegiorum; tituli ministrorum vitae privatae, opificum, artificum; tituli sepulcrales; tituli instrumenti domestici; analecta varia* e un'appendice *titulorum graecorum.*

Le legioni della Mesia. — Col titolo *Die Legionen der Provinz Moesia von Augustus bis auf Diokletian*, Bogdan Filow ha pubblicato un lavoro che costituisce il sesto fascicolo supplementare dei *Beiträge zur Alten Geschichte* (Klio) in cui studia la storia delle legioni che ebbero stanza nella provincia della Mesia dai tempi di Augusto fino a quelli di Diocleziano.

L. CANTARELLI.

TOPOGRAFIA ROMANA.

(Epoca classica)

Nuove pubblicazioni sul Foro Romano. — Il prof. A. Mau pubblica nelle *Römische Mitteilungen* Band XX, 3, pag. 230-266 un lungo ed assai dotto articolo, intitolato *Rostra Cæsaris* impossibile a riassumersi perchè risulta da un seguito di minute e sapienti osservazioni insieme concatenate. Il Mau sostiene che la parte più antica di tutto l'edifizio conosciuto sotto il nome di Rostri è l'emiciclo, mentre l'annessa fabbrica quadrata sarebbe posteriore. Segue in generale le idee del Nichols (*Notizie dei Rostri del Foro Romano*. Roma, Spithöver, 1885), e combatte l'opinione dell'Hülsen, che tende a dimostrare il contrario. Le prove addotte dal Mau sono fondate sull'ana-

ficazioni. Ora, se una strada e case esistevano in quel luogo prima che la colonna fosse innalzata, è evidente che non regge più la interpretazione data finora alla epigrafe messa sul piedistallo della colonna, e cioè che questa rappresentasse l'altezza del monte Quirinale ivi tagliato da Traiano per far posto al Foro da lui costruito. Del resto due geologi, il Brocchi ed il vivente prof. Portis, si erano già opposti all'idea che il Quirinale fosse unito al Campidoglio da un colle avente la medesima altezza della colonna. Il Boni ha tentato di dare all'epigrafe una nuova interpretazione in armonia con le recenti scoperte. A tal uopo la frase *ad declarandum quantae altitudinis mons et locus tantis operibus sit egestus* è da lui spiegata nel senso che la colonna fosse eretta « per dimostrare di quanto venisse sopraelevato il monte e il piano con sì grandi opere ».

Egli parte dall'idea che *altus* può significare *alto* o *profondo* secondo il punto di vista dello spettatore; che *egestus* è usato con significato diverso dal comune già dal maggior Plinio, il quale dice del terremoto che agisce *egestis molibus*, e cioè sollevando grandi masse; e che molti verbi, come per es., *mergo*, *duco*, ecc., acquistano in composizione con *e* il significato di *innalzare*, *venir fuori*, *elevare*, ecc. Inoltre le esplorazioni dal Boni compiute dimostrerebbero che grandi opere di sopraelevazione furono necessarie per la costruzione del Foro Ulpio.

G. BONI, *Leggende* con 14 illustraz. in *Nuova Antologia*, 1 novembre 1906, pag. 3-30.

La casa urbana dei Nerazi. — Fin dal 1873 il prof. Lanciani riconobbe le grandiose terme costruite nell' Esquilino, nella metà del sec. IV, da un Nerazio Cereale in alcuni avanzi di costruzioni antiche scoperti allorchè si gittavano le fondazioni di un casamento, posto nella piazza dell' Esquilino, e limitato dalle vie Cavour, Farini e Manin.[1] In mezzo a quegli avanzi si rinvennero parecchie sculture di buon lavoro, ed una grande base marmorea, ancora a suo posto, con iscrizione che ricordava appunto un *Neratius Cerealis conditor balnearum.*

Lo stesso chiaro topografo dalla scoperta dei bagni Neraziani dedusse altresì la probabile esistenza della casa urbana dei Nerazi in prossimità dei bagni stessi.

Alcuni anni or sono, nel costruire un pilastro di sottofondazione nella casa posta in via di Santa Maria Maggiore, n. 151, presso l'angolo con la via Urbana, tornarono in luce i resti di un'antica conduttura d'acqua in piombo, i cui tubi hanno impressa la leggenda

II . NERATIORVM . [illegible] . ET . MAECILI[illegible].

Uno di questi tubi, offerto dal comm. Pompeo Coltellacci al Comune di Roma, può vedersi nell'Antiquarium Comunale al Celio.

Ora il prof. G. Gatti in un suo articolo: *La casa e le terme dei Nerazii*, inserito nel *Bullettino d. comm. arch. comun.*, 1905, fasc. IV, pag. 294 e segg., dopo aver brevemente tracciato la storia della gente Nerazia, dalla quale uscì tra gli altri il celebre giureconsulto L. Nerazio Prisco, ragiona della scoperta delle suaccennate fistole plumbee, notando giustamente come essa costituisca una evidente conferma della congettura emessa fin dal 1873 dal professor Lanciani intorno al sito della casa urbana dei Nerazi, la quale perciò si deve collocare verso il termine del vico Patricio, presso l'angolo dell'attuale via Urbana con la via di Santa Maria Maggiore.

Osservazioni e scoperte in Roma e dintorni. Con questo titolo il prof. Tomassetti pubblica un articolo nel *Bull. d. comm. arch. com.*, 1906, fasc. I-II, pag. 65 e segg., che ha una grande importanza non solo per la epigrafia, ma anche per la topografia romana.

Il Tomassetti fa alcune nuove osservazioni per dimostrare il carattere militare della regione Esquilino-Celimontana che, succeduta al-

[1] V. LANCIANI R., in *Bull. d. comm. arch. comun.*, 1874, pag. 84 e segg., tav. V-VI, n. 10. *F. Urb.*, tav. XVII.

L'iscrizione invece dà passi 45.000 all'acqua Claudia e [illegible] all'*Anio novus*. Come si vede, la differenza tra i due testi è abbastanza notevole. Di questa differenza si sono date varie spiegazioni, e si sono fin qui escogitati varî modi per conciliare le due notizie, ultimamente anche dagli editori del C. I. L e dal prof. Lanciani. Ora la questione viene ripresa dal prof. E. Albertini, che in un articolo intitolato: *L'inscription de Claude sur la Porte Majeure et deux passages de Frontin*, inserito nelle *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XXVI année, fasc. III-IV, mai-août, 1906, pag. 305 e segg., ne tenta una nuova e sagacissima soluzione.

In quanto all'acquedotto Claudio, l'Albertini pensa che la divergenza tra i due testi dipenda da ciò che il *caput aquarum* (il punto di partenza delle acque), dal quale le distanze sono calcolate, non sia il medesimo per Frontino e per l'iscrizione. Chi fece incidere l'iscrizione avrebbe preso come punto di partenza i *fontes Curtius et Caeruleus*, che probabilmente corrispondono all'attuale gruppo formato dalla 1ª, 2ª e 3ª *Serena*, e dal laghetto di Santa Lucia. Frontino invece avrebbe fatto rimontare l'acquedotto fino alla sorgente più lontana e cioè al *fons Albudinus*, che corrisponde all'attuale sorgente delle *Rosoline*. Ora, la distanza tra questa sorgente ed il gruppo delle tre *Serene* e del laghetto di Santa Lucia è in linea retta di m. 1500, per cui, tenuto conto delle curve e degli angoli della costruzione, un braccio di acquedotto che legasse i due punti doveva essere lungo circa m. 2100, che appunto corrispondono ai 1406 passi di differenza tra la cifra data da Frontino e quella data dall'iscrizione.

In quanto poi all'*Anio novus* il ch. Albertini vuol conciliare le due cifre, attribuendone la differenza ai lavori di Traiano, il quale, secondo lo stesso Frontino, mutò di posto la presa dell'acqua. L'Albertini suppone che la iscrizione quale fu incisa da Claudio segnasse il medesimo numero di miliari dati da Frontino, e cioè [illegible] miliari, ma che poi, posteriormente alla pubblicazione del *De Aquis*, ultimati i lavori di Traiano, che erano in corso quando Frontino scriveva, l'iscrizione di Claudio sia stata rimaneggiata, mutando in 62 la primitiva cifra di 58 miliari. Infatti dalla primitiva sorgente di Claudio posta al 42° miliario della *via Sublacensis*, a quella di Traiano, nel lago a monte di Subiaco, vi è una distanza, corrispondente a un dipresso ai 3300 passi di differenza tra le due cifre. Per la correzione della cifra non fu necessario di rifare tutta quanta l'iscrizione, ma bastò di mutare su ambedue le facciate del monumento di Porta Maggiore il masso sul quale era inciso il numero dei miliari.

Concludendo dunque, per quanto riguarda la lunghezza dell'*Anio novus*, la differenza tra la cifra data da Frontino e quella segnata nella iscrizione sta in ciò che questa fu messa d'accordo coi nuovi restauri; mentre il testo di Frontino rimase invariato.

Scoperte a via Salaria. — Nel già ricordato fascicolo del *Bull. d. comm. arch. com.*, pag. 90 e segg. il prof. G. Gatti dà conto delle *Nuove scoperte nel sepolcreto fra la via Salaria e la Pinciana*, importanti sopratutto per la epigrafia. Per ciò che riguarda la topografia romana basterà ricordare che sono tornati in luce i resti di altre celle e camere sepolcrali e che le nuove scoperte « hanno accresciuto il numero delle memorie epigrafiche, le quali attestano essere stati sepolti i soldati del pretorio sulle vie Salaria e Nomentana, a preferenza di altri luoghi, a causa della prossimità dei loro alloggiamenti ».

Antichi panorami e vedute di Roma. — Sotto gli auspicî dell'Istituto archeologico di Vienna, nel volume quarto degli scritti speciali di quell'Istituto, il ch. professor Hermann-Egger con la cooperazione dei chr. professori Hülsen e Adolf Michaelis ha pubblicato il famoso co-

un documento medioevale del secolo IX di Sant'Erasmo al Celio, ove a proposito del *fundus Opinianus* al X miglio della via Latina, lo si dice *positus in territorio tusculano.* Il Grossi-Gondi cerca poi di spiegare l'apparente contrasto che vi era tra l'esistenza al X miglio della via Latina del *vicus Angusculanus*, rivelataci dalla surriferita iscrizione, e l'esistenza nello stesso sito della *Respublica Decimiensum* rivelata da alcune fistole acquarie rinvenute negli anni 1875 e 1888. Il prof. Lanciani ha creduto che le due denominazioni corrispondessero a due diversi centri abitati intorno al X miglio della via Latina.[1] Al Grossi-Gondi invece sembra inverosimile l'esistenza in piena campagna di due *vici* tanto vicini, e ritiene che si tratti di un solo centro abitato e questo appunto il *vicus Angusculanus*, mentre il nome *Decimienses* attestato dalle fistole acquarie, indicherebbe l'insieme degli abitanti delle ville intorno al X miglio, compresi anche gli abitanti dello stesso *vicus Angusculanus*. Per la piccolezza e povertà del *vicus* la sua denominazione speciale cadde presto in disuso, e fu, per così dire, incorporata nella denominazione più generale di *Decimienses*, che finì per prevalere, e dalla quale si ha un ricordo nella *mansio ad Xum* dell'Itinerario di Antonino.

Nello stesso articolo il prof. Grossi-Gondi parla di un'altra epigrafe, scoperta nello stesso luogo della precedente e come questa pubblicata dal prof. Lanciani (*ibid.*, pag. 141), appartenente ad un *Rufinus Vinicius Opinianus.* Ora siccome da alcuni documenti medioevali, fra i quali il famoso elenco dei beni posseduti dal monastero di Sant'Erasmo al Celio durante i secoli VI e VII, si ricava la esistenza al X miglio dalla via Latina di *un fundus Opinianus*, il Grossi-Gondi pensa giustamente che un tal nome, conservatosi fino al secolo IX, derivi appunto dal nome classico degli *Opiniani*, i quali presso il X miglio possedevano forse non solo il sepolcro, ma un fondo o villa come bene. Questa congettura pare essere comprovata dagli avanzi di una villa romana, scoperti, come attesta il Lanciani, vicino al luogo dove tornò in luce la iscrizione suddetta.

L'articolo termina con alcune osservazioni intorno alla probabile origine della leggendaria cessione di possessi tusculani, che il patrizio Tertullo avrebbe fatto nel secolo VI a San Benedetto.

*** Il ch. prof. T. A. Ashby junior ha pubblicato nel 3° vol. dei *Papers of the British School at Rome*, Londra, 1906, pag. 1-212, la 2ª parte del suo importantissimo lavoro: *The classical Topography of the Roman Campagna.* In questa 2ª parte sono studiate: la *via Salaria*, dalla *porta Collina a Castel Giubileo* (pag. 7-23); da *Castel Giubileo all'Osteria Nuova* (pag. 23-38); la *via Nomentana*, da *porta Collina a ponte Nomentano* (pag. 38-46); la *via Portinaria* (pag. 46-51); da *ponte Nomentano ai ruderi del Coazzo* (pag. 51-53); la *strada vecchia di Palombara* (pag. 54-58); dai *ruderi del Coazzo a Mentana* (pag. 58-70); da *Mentana alla Fabbrica Palmieri*, via Salaria (pag. 70-76); *Palombara e il suo circondario* (pag. 76-82); la *via Tiburtina*, da *porta Tiburtina a Settecamini* (pag. 84-104); da *Settecamini a ponte Lucano* (pag. 104-128); da *ponte Lucano a Santa Maria di Cavamonte* (pag. 128-140); da *ponte Lucano a Tibur* (pag. 140-150); *il territorio di Tibur a nord* (da Tivoli a ponte dell'Acquaria, a Montecchio, Sant'Angelo e Palombara, (pag. 150-187); *il territorio di Tibur a sud; da Tivoli a Gerocomio* (pag. 187-197). Il bellissimo lavoro ha in fine un copioso indice toponomastico ed è corredato da bellissime tavole e da due piante.

Nella 3ª parte, che uscirà nel prossimo fascicolo dei *Papers*, il ch. archeologo illustrerà la *via Latina*.

G. Stara Tedde.

[1] V. la tav. VI del *Bull. d. comm. arch. com.*, 1905.

Questo fatto, rivelato nelle rovine [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] motivo che inducesse i fedeli ad ambire in quel luogo la loro sepoltura.

Inoltre la presenza dell'acqua bene giustificherebbe la denominazione *ad nymphas* per questa nuova regione cimiteriale, e deve notarsi che un solo cimitero *ad nymphas* esisteva in quella località, cioè quello detto *ad nymphas Sancti Petri*.

A queste ed altre ragioni dedotte dagli ultimi scavi il Marucchi ne aggiunge un'altra, ricavata da un documento medioevale, e precisamente dal testamento del cardinale Nicola Capocci del 1365 in cui si ricorda un fondo rustico denominato *Sedes Papæ*, situato indubbiamente, come si deduce dal contesto del documento, nel campo sotto cui si svolge il cimitero di Priscilla. Tale denominazione può essere una tarda, per quanto vaga reminiscenza di un'insigne memoria in quel luogo di una cattedra papale.

La seconda parte del lungo studio del Marucchi è dedicata ad esaminare i risultati degli ultimi scavi in riguardo all'altra questione del sito dove si potrebbe riconoscere il sepolcro di papa Marcellino, deposto, come dice il *Liber Pontificalis*, « *in cœmeterio Priscillæ via Salaria in cubiculo claro, quod patet usque in hodiernum diem, in crypta, juxta corpus Sancti Criscentionis* ».

Il De Rossi interpretò queste parole nel senso che Marcellino e Crescenzione fossero sepolti insieme nel medesimo *cubiculum clarum*, che riconobbe definitivamente in un cubicolo posto in una regione cimiteriale sotto l'abside della basilica di San Silvestro.

Il Marucchi accettò da prima la opinione del De Rossi, ma più tardi affacciò qualche dubbio in contrario. A lui sembra che alle parole del *Liber Pontificalis* si debba dare una spiegazione diversa, e, pur accettando la ubicazione proposta dal De Rossi, per il sepolcro di Crescenzione, nega che ivi si debba pure riconoscere il *cubiculum clarum* di papa Marcellino, e propone invece di identificare quest'ultimo col così detto *ninfeo* che, per il suo ampio lucernario, ben si adatterebbe la denominazione di *cubiculum clarum*, o con un altro cubiculo.

Ora, nei recenti scavi, in una piccola galleria, proprio di rimpetto al cubiculo dal De Rossi creduto di Crescenzione, è tornata in luce un'epigrafe appartenente a due fedeli, i quali avevano acquistato un bisomo *ad Crescentionem*, espressione questa, che indica essere stato quel bisomo situato presso la tomba di quel martire. E siccome quella iscrizione, per alcuni indizi, doveva stare anche in origine nella galleria in cui fu rinvenuta, così la scoperta è una conferma quasi evidente della opinione del De Rossi, che nel vicino cubiculo aveva riconosciuto il sepolcro di Crescenzione.

Siccome però, secondo il Marucchi, questo non si può identificare col sepolcro di papa Marcellino, rimane sempre aperto il campo alle indagini circa il sito del *cubiculum clarum*. Qualora poi questo non si volesse riconoscere nel *ninfeo*, il Marucchi avanza qualche altra ipotesi, questa principalmente, che lo si debba identificare con uno spazioso cubiculo dell'ipogeo degli Acilii, che ha in mezzo alla volta un lucernario quadrato e sta inoltre a pochi passi dal cubiculo di Crescenzione

A ogni modo, si accettino o no queste ipotesi, è certo che le recenti scoperte hanno dato risultati di grande importanza per lo studio topografico del cimitero di Priscilla, e tali da farci desiderare che la benemerita Commissione di sacra archeologia voglia proseguire gli scavi così bene iniziati.

*** Il ch. Don Augusto Bacci, nel su citato articolo, pag. 77-87, parla degli scavi da lui eseguiti fin dal 1901 in Sant'Agnese fuori le mura, nei quali sotto il presbiterio dell'attuale basilica tornò in luce un'abside più

fosse sepolto il corpo di San Marziano, primo vescovo della città. La scoperta di maggiore importanza consiste nel trovamento di un piccolissimo cubicolo situato presso l'abside settentrionale della suddetta cripta, e contenente nelle pareti e nel suolo alcuni sepolcri, intatti e miracolosamente sfuggiti alle devastazioni medioevali. Tra questi merita speciale menzione un loculo appartenente a due bambine, ambedue di nome Alessandria, adorno di pitture che l'Orsi giudica non più antiche della fine del IV e del principio del sec. V, paragonabili a due analoghe rappresentazioni cimiteriali esaminate dal Führer,[1] e che presentano gli stessi caratteri della maggior parte delle pitture cimiteriali siracusane.

Negli stessi scavi furono poi rinvenuti alcuni frammenti d'iscrizioni, tra le quali una metrica.

Circa poi alle conclusioni che dai recenti scavi si possono ricavare, l'Orsi ritiene che questi abbiano dato risultato negativo in quanto alla tradizione che vorrebbe riconoscere nella cripta esplorata il primitivo sepolcro di San Marziano. Infatti, mentre la tradizione fa risalire quel vescovo al sec. I, nulla invece si è scoperto che indichi una così remota antichità, e gli avanzi tornati in luce non possono rimontare al di là del sec. IV, continuando nel V. Non vi ha però nessuna ragione — soggiunge l'Orsi — per negar fede alla tradizione che in quel luogo vuole deposto il primo vescovo di Siracusa, ed anzi deve credersi che attorno al suo sepolcro sia sorta la primitiva chiesa, più volte in seguito restaurata. Si deve quindi concludere che i sepolcri rinvenuti non hanno nessuna relazione colla *memoria* di San Marziano.

*** L'Orsi, *ibid.*, pag. 172 e segg., dà pure notizia della scoperta di un cimitero cristiano in contrada Michelica presso Modica. L'importanza della scoperta sta in ciò, che la necropoli fu trovata intatta e fu quindi possibile una esplorazione metodica. I sepolcri, in numero di 171, sono costituiti da fosse rettangolari, aperte nella viva roccia, e contenenti ciascuna due a tre o al più quattro scheletri. Alla scarsità dei fittili rinvenuti nelle tombe fa riscontro una grande abbondanza di vetri, che tutti si distinguono per una leggerezza e sottigliezza meravigliosa. Negli oggetti scoperti si trova una strana mescolanza di pagano e di cristiano. Da ciò l'Orsi è indotto a ritenere che la necropoli di Modica, che egli fa risalire al sec. IV, abbia appartenuto a una popolazione cristiana, ma ancora molto imbevuta di superstizioni pagane, a gente insomma che si dibatteva tra la vecchia e la nuova fede.

Africa (Tunisia). — Nel primo fascicolo della *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde*, pag. 93, il prof. G. Wittig parla della scoperta di due antiche basiliche cristiane della Tunisia nel sito dell'antica città vescovile di *Appenna* a metà strada da Tunisi a Lusse.[1] Ambedue queste basiliche conservano avanzi di musaici di tombe molto importanti. La prima era dedicata a diversi martiri locali, i nomi dei quali sono conservati dalle iscrizioni che si trovano sul pavimento. Si vede costruita al posto di un altro edificio più antico, il cui pavimento si è in parte conservato. Nella navata, vicino all'abside, si è trovata la tomba di un vescovo di Appenna, *Baleriolus*, finora ignoto, adorna di una iscrizione in musaico. La posizione di questo sepolcro nel posto più nobile della chiesa fa credere che *Baleriolus* ne sia stato il fondatore. In un sito pure nobilissimo dell'antico battistero si è scoperta la tomba di un altro vescovo, di nome Honorius, che, secondo l'iscrizione, morì a 90 anni, e viveva nel sec. VI. Forse questo fu il

[1] V. Führer, *Forschungen zur Sicilia sotterranea*, pag. 106-107.

[1] Di questa scoperta è stata pubblicata la relazione col titolo: *Procès-verbaux d'une double mission archéologique aux ruines de la Basilique d'Upenna, près d'Enfidaville (Tunisie) 1905*. Tunis, 1906, pag. 16.

Michon pubblica alcuni frammenti di sarcofagi del Louvre, già indicati dal Muñoz (N. *Bullett. di arch. crist.*, 1905, pag. 79-[illegible]). Lo Strzygowski indica altri sarcofagi in collezioni di Vienna (*B. Z.* [illegible], 1906, pag. [illegible]). Il Muñoz illustra altri due sarcofagi da lui trovati a Brussa e ad Ismidt (Nicomedia) (*[illegible]*, 1906, fasc. 2) e porta nuovi contributi in favore della provenienza asiatica (*N. Bullett. di arch. crist.*, 1906, pagg. 107-110). La questione pare ancora tutt'altro che esaurita.

PITTURA.

Musaici Costantinopolitani. — È noto che la moschea di Kahriè Giami in Costantinopoli è tutta adorna di musaici del sec. XIV. Su essi si agitano varie questioni: il Kondakov li attribuiva in parte al sec. XII, altri vi riconoscevano influenze occidentali. Sull'argomento scrive il Muñoz (*I musaici di Kahriè Giami*, in *Rassegna italiana di Costantinopoli*, 1906 marzo, pagine 49-66, con 6 illustrazioni) mettendo in evidenza la contemporaneità dei musaici, e la loro origine orientale. Lo Strzygowski, in una sua pubblicazione su un salterio serbo, di cui diamo appresso notizia, conferma l'origine puramente orientale, non bizantina, con nuovi argomenti. L'Istituto archeologico russo di Costantinopoli, così benemerito degli studi bizantini, prepara sui musaici di Kahriè una splendida pubblicazione, con tavole a colori.

Un salterio serbo, del sec. XV, con moltissime miniature è pubblicato dallo Strzygowski, (*Die Miniaturen des serbischen Psalters der kgl. Hof- u. Staatsbibliothek in München*, *Denkschriften d. k. Akad. der Wiss. in Wien*, Band LII, 1906, con 62 tav. e 43 ill.), il quale lo giudica derivato da antichi originali siriaci, non bizantini. Questo dà argomento allo Strzygowski per aprire una nuova questione: *Orient oder Byzanz?* Quanta parte della così detta arte bizantina, è proprio dovuta all'Oriente? Secondo l'A. la parte principale è orientale, e non [illegible] come ogni giorno le nuove scoperte [illegible] la sua tesi.

Miniature etiopiche. — In un bel catalogo dei codici etiopici della Biblioteca di Vienna, N. Rhodokanakis illustra e riproduce le miniature del codice del sec. [illegible] (*Aeth.* 25) e di un altro del XV, (*Aeth.* 21) con una figura di San Cipriano (N. Rhodokanakis, *Die äthiopischen Handschriften der k. k. Hofbibliothek zu Wien*, in *Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss. in Wien, phil. hist. Cl.*, Band CLI. Heft IV, pagine 93 con 5 tavole). I monumenti cristiani dell'Etiopia sono della massima importanza per la storia dell'arte orientale; sarebbe obbligo dell'Italia di promuovere una spedizione archeologica in quella regione.

Miniature bizantine delle biblioteche di Roma. Oltre alla grande raccolta della Vaticana, anche le minori biblioteche di Roma posseggono dei codici greci miniati. La Chigiana ha una copia del Dioscoride del sec. XV e un libro dei profeti dell'XI; la Vallicelliana due evangelarii; la Casanatense un libro d'ore del XV, e un vangelo del XII. Tutte queste miniature son pubblicate e ampiamente commentate da A. Muñoz (*I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*, Firenze, 1906, pag. 1-100, con 20 tav. e 3 ill.).

Ornamentazione di codici greci. — Il Kondakov fu il primo a publicare le miniature dei codici del chiostro del Sinai nel suo Album del 1882; ora con un brevissimo commento egli pubblica otto tavole a colori con le riproduzioni delle iniziali zoomorfiche che appaiono in quei manoscritti del sec. X ed XI. (N. KONDAKOV, *Le iniziali zoomorfiche dei codici greci e glagolitici del sec.* X-XI, *nella bibl. del monastero del Sinai*, Pietroburgo, 1903 in russo). Ciò che è notevolissimo è che le iniziali presentano una strettissima analogia con

è possibile vedere in esse caratteri orientali.
Al gruppo è da aggiungersi la stoffa scoperta di recente nel tesoro di Sancta Sanctorum.

Importanti sono le stoffe che il [illegible] pubblica nella tesi [illegible], ha, secondo me, evidentissimi rapporti con i pavimenti in musaico e dimostra luminosamente come i tessuti siano stati trasmettitori di motivi orientali. Le stoffe che venivano d'Oriente e che servivano da tappeti si imitavano nei musaici pavimentali, i quali anche in Italia hanno caratteri orientali.

La cassa di cedro di Terracina. — La questione della provenienza e della datazione della cassa di Terracina, si è ripresa in occasione della presenza del famoso monumento alla mostra di Grottaferrata. Il sottoscritto la riteneva d'epoca tarda affine a una porta scolpita nel sec. XIII di Ocrida in Macedonia, opinione divisa anche dal Kondakov (A. Muñoz, *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, pag. 185); lo Strzygowski la crede invece copta (*Byz. Zeitschrift*, 1906, pag. 427).

A. Muñoz.

TOPOGRAFIA ROMANA

Mo[illegible]

Nuovi studi sulle chiese di Roma. — F. Camobreco ha pubblicato nell'*Archivio della Soc. rom. di St. patria*, vol. XXVIII, p. 265-300, un suo studio intitolato: *Il Monastero di S. Erasmo sul Celio.* Questo monastero, del quale rimangono pochi ruderi, scoperti nel 1902, sorgeva presso la piazzetta della Navicella, vicino a Santo Stefano Rotondo[1]. Il Camobreco, in base ai do-

[1] G. B. De Rossi, *La casa dei Valerii e il monastero di Sant'Erasmo* in *Studi e documenti di storia e diritto*, anno 1886. — G. Gatti, *[illegible] Clementino [illegible] monastero di Sant'Erasmo* in *Bull. d. Comm. arch. com.*, anno 1902, pag. 155 segg.

cumenti [illegible] del monastero, che [illegible] passò nel sec. IX alla Badia Sublacense, poi nel sec. XIII ad una comunità di monache, dipendenti sempre da Subiaco, finchè nel 147[illegible] Sisto IV concesse il già cadente monastero ai monaci di Santo Stefano Rotondo, e d'allora in poi non se ne trova più notizia. Da una bolla di Leone VII del 938 si può ricavare con egual certezza la posizione del monastero. *Situm*, dice la bolla, *Roma, regione secunda, ante venerabilem [illegible] Clementi [illegible] Stephani ecclesiam, in predicto Celio monte*. Rimane dunque accertato che Sant'Erasmo era situato innanzi alla chiesa di Santo Stefano Rotondo, come lo segna l'*Anonimo Einsiedeln*, mentre il Lanciani nella sua illustrazione a quell'*Itinerario* mostra di credere che ambedue gli edifici si trovassero dallo stesso lato[1].

Non si sa con certezza quando le mura del sacro edificio siano crollate, ma certo lo erano già ai tempi di Andrea Fulvio, che nella sua opera *Antiq. Urbis* (lib. II, cap. *de Coelio monte*), stampata in Roma nel 1527 parla della chiesa come non più esistente.

Dai conti del cardinale d'Este risulta che nel 1561 si scoprirono avanzi della chiesa[2].

Essa è infine ricordata dallo Schrader nella sua opera *Monumentorum Italiae*, ecc., stampata nel 1592, ma probabilmente egli voleva soltanto alludere al luogo dove un tempo sorgeva la chiesa, e forse agli avanzi scoperti, come si è detto, nel 1561.

⁂ P. Fedele nello stesso periodico, volume XXIX, fasc. I-II, pag. 183 e segg., ha pubblicato uno studio intitolato: *Santa Maria in Monasterio, Note e documenti.*

Il Fedele conferma con nuovi argomenti l'opinione dell'Armellini, il quale nel suo libro *Le chiese di Roma*, 2ª ediz. pag. 211, ritenne che la chiesa di Santa Maria in Monasterio

[1] R. Lanciani, *L'itinerario di Einsiedeln e l'ordine di Benedetto Canonico*, in *Monumenti Antichi della R. Acc. dei Lincei*, vol. I, pag. 437 e segg.

[2] A. Venturi, [illegible] 1890, pag. [illegible]

Amor sacro e amor profano. — La bellezza del celebre quadro di Tiziano a Galleria Borghese, eccita tuttora gli studiosi ad indagare il soggetto misterioso adombrato nelle due [illegible] figure di donne.

Il Petersen (*Zu Meisterwerken der Kunst* [illegible], in *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. XVII, pag. 179-187, Leipzig, 1906), vi vede un'espressione del concetto platonico della *Bellezza* [illegible], riconoscendo nel cavallo effigiato dalla parte della bellezza terrena (donna vestita) un simbolo dell'appetito dei sensi secondo il Ficino.

Il dott. L. Ozzola invece (ne *L'Arte*, 1906, pag. 298-302) propone un'interpretazione non allegorica, ma mitologica, secondo la quale nel quadro sarebbe rappresentata Venere che induce Elena a fuggire con Paride (*Iliade*, III, 395-405). L'argomento principale che guida l'A. nella sua ipotesi consiste nei rilievi del sarcofago-fontana su cui siedono le due donne, nei quali egli vede soggetti riferentisi alla guerra di Troia e specialmente a persone aventi stretti rapporti con Elena: cavallo di Troia ed Afrodite che protegge Paride dall'ira di Menelao a sinistra, l'uccisione di Deifobo, terzo marito d'Elena a destra.

Ritratti di Tiziano. — G. Gronau (in *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, 1906, pagine 3-12) suppone che la cosidetta figlioletta di Roberto Strozzi, ritratta nel celebre quadro della galleria di Berlino sia Clarice Strozzi, poi maritata Savelli, che, nata nel 1540, poteva avere nel 1542, quando il ritratto fu dipinto, appunto l'età della bambina ivi rappresentata.

L'A. inoltre crede riconoscere in un altro ritratto della stessa galleria di Berlino una copia eseguita da Francesco Salviati del ritratto del giovinetto Ranuccio Farnese dipinto da Tiziano fra il 1541 e 1542.

Torna opportuno ricordare come pure recentemente G. [illegible] *Tizian* [illegible], l'autore [illegible] respinge l'ipotesi del Crowe e del Cavalcaselle che l'originale stesso di Tiziano del ritratto di Ranuccio Farnese sia da riconoscere in un quadro del tutto diverso esistente nella Galleria del Belvedere a Vienna.

Nuovi affreschi di Paolo Veronese. — (Patzak, *Unbekannte Fresken* [illegible] *Paul Veronese*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXVIII, pag. 444-447, Berlin, 1905). Sono miseri avanzi ormai quasi del tutto perduti, esistenti nella villa De Riva e nella cappella del Capitello a Zermen, fra Treviso e Mestre: dovettero essere eseguiti in tempo molto prossimo a quelli della villa Da Mula a Romanziol, databili verso il 1574.

Ritratti di maestri veneziani, esistenti in Inghilterra. — (Herbert Cook. *Some Venetian portraits in English possession*, in *The Burlington Magazine*, vol. VIII, pag. 338 - 344. London, 1906). Sono un ritratto virile della collezione Kemp attribuito a Giorgione; uno di Marco Basaiti della collezione Marion - Wilson a Charlton Park; un altro di Domenico Caprioli (firmato) del museo Bowes a Barnard Castle ed infine uno del Cariani nella collezione del Devonshire.

Lorenzo Lotto — (Gerspach *La vie d'un peintre vénitien au siècle XIV*, in *Revue de l'Art chrétien*, 1906, 3° fascicolo e segg.). Buona biografia di carattere popolare.

Il pittore veneto Francesco Stetera in Messina. (articolo di G. Arenaprimo di Montechiaro in *Arte e Storia*, Firenze 1906, pag. 100-102). Lo Stetera appare per la prima volta a Messina nel 1560; un'*Annunciazione* nella chiesa della Badia Vecchia nel comune di Novara di Sicilia Messina datata 157[illegible] reca la sua firma.

invece rappresentato nelle lunette sottostanti: l'arche, bambino che s'attacca alla vita, figure simboliche dei vizi e delle virtù dell'uomo, vecchio al termine della vita, tomba.

Giampetrino. — Dell'arte di questo maestro ed in modo speciale della sua *Colombina* del Museo dell'Ermitage a Pietroburgo si occupa G. Frizzoni ne *L'Arte* (1906, pag. 241-254) in un suo articolo intitolato: *Opere di maestri antichi, a proposito della pubblicazione dei disegni di Oxford.* (Parte quarta).

Un dipinto di Gaudenzio Ferrari. — (articolo di P. Toesca in *Rassegna d'Arte*, Milano, 1906, pag. 42-43). Esiste nella collezione Carrand al Museo Nazionale di Firenze, e dell'ultimo periodo dell' artista, posteriore alla *pala di San Cristoforo* in Vercelli.

Un affresco di Bernardino Luini. — Esiste nell'Oratorio di San Rocco presso la Simonetta nei dintorni di Milano: lo riproduce e descrive A. Annoni (*Per la Milano artistica* in *Rassegna d'Arte,* Milano, 1906, pag. 38-40).

Un nuovo quadro di Bernardino Luini. — (articolo di A. Colasanti in *Rassegna d'arte*, Milano 1906, pag. 102-104). È un *San Gerolamo penitente*, esistente presso un privato a Roma.

Eusebio da San Giorgio. — (articoli di Giulio Urbini in *Augusta Perusia*, Perugia 1906, pagine 33-40, 49-57, 65-69). Le opere che secondo l'A. sono da attribuirsi ad Eusebio sono il quadro di *San Benedetto* della chiesa di San Pietro a Perugia, attribuito cervelloticamente a Masolino, l'*Adorazione dei Re Magi* della Pinacoteca di Perugia, gli affreschi di San Damiano presso Assisi (1507, la firma è moderna), l'*Adorazione dei Re Magi* a San Pietro di Perugia, la *pala di Sant'Andrea* a Spello (1508, collaborazione del Pinturicchio); il quadro n. 18 della sala XI della Pinacoteca di Perugia, (*Madonna* fra i Santi Pietro e Paolo, 1509); il n. 16 della sala XIII nella stessa Pinacoteca (*Madonna* fra i Santi Giov. Batt. e Benedetto); il quadro di *San Francesco* a Matelica (1512).

Fra le opere attribuibili dubitativamente ad Eusebio l'Adorazione in disegno del Museo Wicar a Lille, il famoso libro di disegni dell'Accademia di Venezia, attribuito comunemente a Raffaello, il quadro rappresentante la *Madonna* nella chiesa di San Giovanni a Matelica, la *Madonna in trono* fra Santa Maddalena e San Sebastiano di San Pietro a Perugia, lo *stendardo* della città di Castello attribuito pur esso a Raffaello, le due tavole quadrilunghe della confraternita di San Benedetto ora alla Pinacoteca di Perugia.

Ricchissima ed utile la bibliografia che l'autore fa seguire al suo studio.

[illegible]. — Nell'*Augusta Perusia* (Perugia, 1906, pag. 29) si dà notizia del dono fatto dal pittore Elia Volpi del palazzo Vitelli alla Cannoniera in Città di Castello al comune della città. Secondo l' intendimento del donatore il palazzo ornato dei noti affreschi del sec. XVI dovrebbe essere adibito ad uso di Pinacoteca civica.

Un autografo del Pinturicchio. — Lo pubblica F. Briganti in *Augusta Perusia*, (Perugia 1906, pag. 17-18), il documento esiste nell'archivio dei padri Agostiniani in Roma, è del 13 maggio 1510, e si riferisce agli affreschi del coro di Santa Maria del Popolo, che pare fossero in quel tempo appena terminati.

Un affresco di Tiberio d'Assisi. — Lo descrive e riproduce L. Lanzi in un articolo intorno al convento di San Francesco presso Stroncone (in *Augusta Perusia*, Perugia, 1906, pag. 7-11).

Un quadro del Perugino nel Museo di Tolosa. — (articolo di R. Schneider, in *Augusta Perusia*, Perugia, 1906, pag. 5-6). È un pannello sinistro di trittico, la parte centrale del quale

Pietro Gamba, articolo di Francesco De Paula, in *Arte e Storia*, Firenze 1906, pagina 89-90).

Il pittore nacque nel 1712 a Ripabottoni, vi morì nel 1752 (?). Fu scolaro del Solimena. Dipinse quadri ed affreschi nelle chiese a Ripabottoni ed in molti paesi della regione [illegible], della provincia del Molise ed a Montecassino. Fu pittore mediocre ma molto fecondo.

[illegible]

ICONOGRAFIA.

L'origine del nimbo quadrato. — Nella cappella dei Santi Quirico e Giuditta a Santa Maria Antiqua, la testa del committente, il primicerio Teodoto, è circondata da un nimbo quadrato, ma i contorni del viso appaiono svaniti. Il Wilpert (*Appunti sulle pitture della chiesa di Santa Maria Antiqua*, in *Byzant. Zeitschrift*, 1905, pag. 578) pensa invece che la testa non sia mai stata dipinta sul muro, ma «bensì sopra tela e fermata con sei chiodi dei quali tre sono rimasti al loro posto». Un altro esempio analogo vedesi nella cripta dell'Oceano nella catacomba di S. Callisto. Da tale uso di dipinger le teste separatamente è venuto il nimbo quadrato distintivo dei viventi, poichè la testa non poteva farsi isolata ma le si dava un fondo quadrato come nei ritratti. In Egitto usavasi un analogo procedimento nelle mummie, a cui si copriva la testa con una tavoletta col ritratto del defunto; altre mummie erano involte in un lenzuolo su cui era dipinto l'intero personaggio. Una di queste ultime, proveniente da Antinoe, ora nel Museo Vaticano, pubblica il Wilpert (*Le nimbe carré. A propos d'une momie peinte du Musée égyptien du Vatican*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XXVI, Rome 1906), notando intorno alla testa il nimbo quadrato a fondo turchino: come altri ha osservato trattasi invece dell'edicola della tomba posta dietro alla defunta. Il nimbo quadrato non avrebbe, trovandosi anche nelle mummie, valore di *signum viventis*, afferma il Wilpert, ma a torto, perchè nelle mummie il campo quadrato intorno alla testa non ha valore di nimbo, ma è una reminiscenza dell'uso di porre le tavolette. Sull'argomento torneremo in seguito nella recensione del volume del Krücke *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*, Strassburg, 1906.

Studi su Cosmas Indicopleuste. — Mentre la Biblioteca Vaticana prepara una grande edizione facsimile del suo codice del sec. IX, che sarà illustrata dal ch. mons. Stornaiolo, a uno studio generale su tutti i manoscritti miniati dal Cosmas intende E. Rjedin (Charkov), il quale ha pubblicato articoli preparatorii. In uno studia: *I ritratti di Cosmas Indicopleustes negli esemplari russi figurati della sua opera* (Vizantijskij Vremennik, XII, 1906, pag. 112-131, con 14 ill.), in un altro: *I monumenti storici della città di Adule [illegible] illustrati di Cosmas*, I, Charkov, 1905. Quei monumenti sono riprodotti nelle miniature del Cosmas, ma la loro interpretazione non è sicura. Le questioni che intorno ad essi da anni si agitano, si risolverebbero facendo scavi sul luogo, e nutriamo fiducia che essi saranno eseguiti dalla spedizione archeologica italiana che attualmente si trova nell'Eritrea.

L'allegoria della Vita. — L'arte bizantina conobbe due rappresentazioni simboliche della vita umana, una in forma di giovane alato che fugge, l'altra tratta da una notissima parabola della leggenda di Barbaam e Josafat. Il Muñoz, che aveva già trattato a lungo l'argomento (*L'Arte*, 1904, pag. 130-145), lo riprende ora pubblicando un importante rilievo del Museo Ottomano di Costantinopoli, e alcune miniature bizantine e russe (*Rappresentazioni allegoriche della Vita nell'arte bizantina*, nell'*Arte*, 1906, pag. 212-216).

Influenza dei misteri sull' Arte italiana del XV sec. — La serie dei profeti e delle sibille incisa da Baccio Baldini presenta gli stessi costumi usati nelle rappresentazioni dei misteri, e le iscrizioni poetiche che le illustrano rispondono quasi perfettamente ai versi del mistero attribuito a Feo Belcari. (E. Mâle. *Une influence des mystères sur l'art italien du XVe siècle*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, pag. 89-94).

La Derelitta del Botticelli. — Il noto quadretto dei principi Pallavicini di Roma, che la più recente critica toglie al maestro per assegnarlo a un seguace, non si interpreta chiaramente quanto al soggetto. Il Petersen (*Zeitschrift f. bild. Kunst*, 1906, pag. 179-187) lo spiega, secondo un'immagine che ricorre frequente nelle prediche del Savonarola, come Firenze personificata che piange i suoi errori, invece di abbandonarsi ai piaceri carnevaleschi.

A. Muñoz.

INCISIONI E DISEGNI.

Rembrandt. — Il centenario della nascita di Rembrandt ha dato occasione a molti articoli sul grandissimo incisore, e anche a nuove pubblicazioni.

Citerò fra quest' ultime, oltre quella del Singer che riunisce riprodotte nell'ottavo volume della collezione *Klassiker der Kunst in Gesammtausgaben* le incisioni del Maestro [1], l'altra di Richard Graul [2] che dà, facendola precedere da una dotta prefazione, una piccola ma scelta raccolta dei moltissimi disegni, ancora per due terzi inediti, di Rembrandt.

[1] W. Singer, *Des Meisters Radierungen in 401 Abbildungen*, Stuttgart u. Leipzig, 1906.

[2] R. Graul, *Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt*, Seemann, Leipzig, 1906.

Così, opportunamente, l'ultima esposizione di stampe alla Galleria Corsini di Roma è stata per Rembrandt, non in una mostra individuale, che ciò non sarebbe stato possibile col solo materiale posseduto dal gabinetto, ma tra i suoi contemporanei e seguaci.

Collezioni di disegni. — Due importanti pubblicazioni su disegni sono state intraprese a Lndra. L'una si deve a una società londinese, presieduta da Sidney Colvin, di recente formazione, la Società Vasari, che si propone a scopo la riproduzione dei disegni di antichi maestri. E i venti disegni che formano il primo fascicolo della nuova pubblicazione (*The Vasari Society for the reproduction of drawings by old masters, 1905-1906*), disegni riprodotti in grande formato e con una perfezione finora non vista, lasciano ben comprendere il valore eccezionale della bella impresa. Intanto lo stesso Colvin prosegue l'edizione dei « *Selected drawings from old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford* » (Parte IV, London, 1906). Come il fascicolo della Società Vasari, questo comprende venti disegni, ma qui il Colvin svolge tutta la sua competenza nel commentarli criticamente, commento che diviene poi preziosissimo colle note che vi va facendo il Frizzoni sull'*Arte* (Per l'ultimo fascicolo vedi *L'Arte* del 1906, fasc. IV pagine 241-254).

Così i grandi maestri possono essere conosciuti nelle loro opere disperse e lontane ; e gli studi sulle reciproche influenze artisticho migliorano, e la critica acquista nuovi dati.

Citerò alcuni di questi.

Incisione di uno scolaro del Mantegna. La nota incisione con Ercole e Anteo, assegnata dal Bartsch in poi ad Antonio Pollaiuolo, è ormai dimostrata di uno scolaro del Mantegna, se non proprio di G. Antonio da Brescia. (*L'Arte*, 1906, fasc. IV, pag. 303-305).

Deve probabilmente identificarsi con una stoffa donata alla basilica di San Francesco dall'imperatore di Costantinopoli e descritta in un inventario del 1341.

Un paliotto di Sisto IV della basilica di Assisi. — È un'opera maravigliosa di arte tessile e di ricamo; vi è rappresentato il papa inginocchiato dinanzi a San Francesco e, nel fregio tutto ricamato che orna il lato superiore del paliotto, la Vergine con 14 santi. Lo riproduce ed illustra A. Venturi (*L'Arte*, 1906, pag. 218-222), che ne attribuisce il disegno ad Antonio Pollaiuolo.

L'inventario delle tappezzerie esistenti in Italia, ordinato dal ministro Bianchi. — Ne parla molto favorevolmente il Gerspach, nella *Revue de l'Art chrétien* (1906, 1° fascicolo, pag. 47-48), accennando ad alcune tappezzerie inedite vedute da lui nelle chiese e raccolte private e pubbliche italiane.

Delle arti tessili nell'Abruzzo, parla A. Rossi in un interessante articolo sulla esposizione di Chieti del 1905 (*Gazette des Beaux-Arts*, vol. 35°, 1906, pag. 63-72), osservando come esse conservarono anche durante il Rinascimento e nei secoli successivi il loro carattere spiccatamente locale, di tipo medioevale. Riproduce un tappeto ricamato del sec. XVIII della collezione Le Donne a Pescocostanzo.

Il celebre piviale di Pio II (appunti storico-critici di G. B. Mannucci in *Arte e Storia*, Firenze, 1906, pag. 9-1[illegible]). L'A. in base a considerazioni iconografiche propende a credere il piviale di Pienza ricamo orientale.

Esso è al contrario un saggio di *opus anglicanum*, come ce ne assicura la tecnica del ricamo e lo stile delle figure e delle architetture.

Tessuti perugini, (articolo di I. Errera, nell'*Emporium*, 1906, pag. 276-285). L'A. pone in dubbio che le tovaglie a bordi tessuti in bleu con figure stilizzate, ritenute dal Rocchi, Melani e Bellucci industria perugina, siano veramente tali; e propende piuttosto a credere che l'arte da Perugia si diffondesse in tutta Italia.

In ogni modo non è fondata la tradizione che vuole questi tessuti dovuti alla fabbrica della confraternita della mercanzia di Perugia, sorta, a quanto pare, nel 1380, giacchè se ne vedono riprodotti in quadri senesi della metà del sec. XIV.

L. Ciaccio.

uto la protostoria greca e italica, e la storia dei Diadochi e quella del Basso Impero? Non è a meravigliarsi perciò, se i giovani prendono spesso in uggia quanto sa d'antico, e lo proclamano noioso e inutile. Ma il seguitar su questo tema mi condurrebbe troppo lontano.

Il disegno del prof. Adami è di apportare con questo atlante archeologico il più utile e più simpatico sussidio che si possa alla conoscenza della vita degli antichi. L'A. dichiara d'aver avuto sott'occhio due di tali atlanti in uso nelle scuole classiche di Germania, anzi la sua delicatezza giunge al punto di preporre il nome del Luckenbach, autore di uno di essi, al suo nella intitolazione del libro.

Eccellente idea è stata quella di accogliere in principio una piccola scelta di monumenti egizî e assiri. Non è lecito a persona colta ignorare completamente le grandi civiltà orientali, e so per prova quale singolare fascino quelle civiltà possano esercitare sull'animo e sulla fantasia dei giovani. Le centododici tavole che seguono, raccolgono una ricca serie di monumenti architettonici, scultorii, pittorici, delle arti minori sì di Grecia che di Roma. Sono aggruppati secondo un ordine dirò così composito, cronologico, geografico e di materia, che potrà forse esser discusso sebbene presenti alcuni notevoli vantaggi. Ma anche chi non troverà perfetto quest'ordinamento riconoscerà eccellenti le brevi didascalie apposte a ciascuna riproduzione, e buono e portato al corrente quel riassunto di storia dell'arte posto in appendice, e che con gli opportuni richiami alle illustrazioni può permettere anche l'uso delle tavole secondo un ordine più esattamente storico. Forse in una nuova edizione, che auguriamo prossima, sarà bene fare un po' di posto all'arte etrusca che forse può essere lasciata in seconda linea in un manuale per le scuole tedesche, ma non deve esserlo in nessun modo per le italiane. Gli incontentabili potrebbero anche domandare, perchè si sia fatto posto a un monumento, e se ne sia trascurato un altro, ma qualunque facile censura deve cedere di fronte al vantaggio nuovo e incomparabile che il libro apporta di dar campo cioè per la prima volta ai giovani delle scuole italiane di educare il loro gusto con la contemplazione di circa cinquecento opere d'arte, quasi tutte egregiamente scelte, tutte chiaramente e brevemente esplicate. Le riproduzioni eccellenti, e il prezzo incredibilmente modesto onorano la maestria ed il coraggio del benemerito Istituto Italiano d'Arti Grafiche e daranno al libro la meritata diffusione.

R. Paribeni.

A. Furtwaengler K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, S. II^a, fasc. I e II, (tav. 61-80).

I due fascicoli della seconda serie dell'opera del Reichhold e del Furtwaengler usciti nel 1905 e nello scorso anno sono una degna continuazione di quelli comprendenti le 60 tavole della I^a serie.

I vasi più antichi riprodotti in essi appartengono alla tecnica di figure rosse di stile severo. E di essi v'è una bella scelta ed un bel numero, giacchè su ventinove vasi riprodotti ben dodici appartengono al tempo dei grandi maestri di tazze.

All'infuori di due tazze di cui una (t. 73), firmata da Epitteto (*British Mus.*), ci mostra da un lato l'avventura di Eracle e di Busiride con accenti e con forme che ancor ritengono del brutale realismo delle figure della stessa scena sulla nota idria ceretana di Vienna, l'A. ha riprodotto di preferenza vasi d'altra forma. Tre idrie sono riprodotte. Oltre a quella pure con Busiride ed Eracle (t. 72) di Monaco e palesante, nel disegno trascurato e nell'assenza di espressione, il decadimento dello stile severo, sono due idrie di forme diverse tra di loro (t. 71), una a Monaco, l'altra a Bruxelles che il Furtwaengler ascrive a Finzia o a Filzia seguendo per la prima la opinione già espressa da Hartwig, da Hoppin, da Walters. Le scene di questi

[illegible] Tre ariballi (t. 7[illegible]) già da tempo noti ed ora per la prima volta esattamente riprodotti, ci si offrono come esempi delle tale [illegible], precisamente dall'arte del pittore Midia e che si manifesta per lo più su vasetti di piccole dimensioni. Uno di essi, di Londra, già edito da Stackelberg, è il più prossimo a Midia con le tenere ed eleganti figure di Afrodite e delle donne del suo seguito; gli altri due ariballi, quello pure londinese con la notissima rappresentanza di un dinasta orientale su cammello, e l'altro di Carlsruhe, già edito dallo Jahn, con la scena della raccolta dell'incenso, appartengono già al IV secolo incipiente e possono essere avvicinati al cratere palermitano di Faone (t. 59).

Alcuni anni fa, dietro il noto articolo del Milchhoefer (*Jahrbuch d. Instit.*, 1894, p. 57-82) era opinione prevalente degli archeologi che l'arte ceramica attica avesse subito un definitivo tracollo con la fine della guerra del Peloponneso, sicchè nel IV secolo essa non vivesse più o quasi. È merito del Furtwaengler, mercè la pubblicazione dell'idria uscita dal suolo di Alessandria (t. 40) l'avere rivolto l'attenzione e l'avere riconosciuto un gruppo tutt'altro che disprezzabile di vasi appartenenti al IV secolo. In esso gruppo prendono posto non solo prodotti denotanti compiuta decadenza ed esaurimento nelle forme come la suddetta idria alessandrina, ma pregevoli opere artistiche come i quattro vasi già da tanto tempo noti, ma male giudicati, dalla pubblicazione del *Compte-Rendu* di Pietroburgo, ora riprodotti con la consueta esattezza dal Reichhold: il coperchio di tazza con scena relativa a sposalizio (t. 68), la idria con Paride ed Elena (t. 79), le due pelikai con la consulta di Zeus (t. 69) e con le divinità eleusinie (t. 70). Accanto ad esse altre pitture si possono porre citate dal Furtwaengler o da lui riprodotte nel testo (frammento di S. Luigi d'America, p. 41, fig. 77, frammento di coperchio di tazza di Boston, p. 54, fig. 24) su vasi provenienti da varie località ed in special modo dalla Crimea, da Rodi, dalla Cirenaica, dall'Italia meridionale, sicchè ben giustificata pare la denominazione per questo gruppo prezioso di vasi enunciata dal Furtwaengler come di gruppo di vasi di Kertsch. Ai decenni anteriori alla metà del IV secolo appartengono i migliori vasi del gruppo, ed è in essi che comincia ad affermarsi l'arte di Prassitele, le cui tendenze, se si sono riconosciute nelle decorazioni figurative degli specchi incisi e nelle delicate figure di terracotta, si deve pure ammettere che siano le medesime delle figure espresse su queste pitture vasculari.

Ben maggior negligenza palesano altri due prodotti attici del IV secolo denotanti l'esaurimento della ceramica attica: il cratere a calice di Monaco (t. 80) con Menadi e Sileni e specialmente l'idria londinese dalla Cirenaica (t. 7[illegible]) con Eracle nel giardino delle Esperidi.

La tav. 80 infine riunisce tre esempi di ceramica italiana, con scene di danza: l'askos Jatta con la ripugnante figura della brutta etera nuda e danzante al suono di flauto di un Sileno, il cratere di fabbrica lucana che ci conserva in forma rozza e barbarica i soavi motivi delle composizioni attiche.

P. Ducati.

L. A. Milani, *Monumenti scelti del R. Museo archeologico di Firenze*, fasc. I, 1905.

Una pubblicazione italiana, che può gareggiare per importanza e bellezza di tavole con la tedesca della *Griechische Vasenmalerei*, è certamente questa iniziata dal Milani e che, come la 1ª serie dell'opera tedesca, verrà a constare di 60 tavole. Ma qui non sono già radunati monumenti ceramici dispersi per numerosi musei di Europa, sibbene solo i monumenti più importanti che adornano il Museo fiorentino, monumenti pertanto tutti di provenienza Etrusca.

All'infuori della t. 6ª in cui sono le statue di terracotta dei frontoni di Luni, note fin dalla pubblicazione del Milani nel *Museo Italiano*, ed all'infuori della t. 5ª ove sono riprodotti arnesi

di tutto ciò che riguarda la storia della drammatica: innumerevoli le combinazioni e le congetture acute e felici, [illegible] di testi considerati ancora come [illegible], e le aggiunte di nuovi frammenti agli antichi; le notizie letterarie ora aiutano la lettura delle epigrafi, ora son da questa [illegible] integrate, corrette. L'A. signoreggia con padronanza tutto il materiale immenso, i documenti pubblici dello stato, come le iscrizioni funerarie, come le epigrafi onorarie. Passando vicino a un mucchio di pietre nel Pelargikon, lo rimuove, e ne trae nuovi frammenti di notevole importanza (pag. 31 seg.); a Berlino può con grande sua sorpresa collazionare un testo e proporne nuova lettura (pag. 41), e perfino iscrizioni egizie va a rimaneggiare nel museo del Cairo, per correggerne dei passi (pag. 146-251).

In tal guisa l'opera risulta importantissima così dal punto di vista epigrafico come da quello storico-letterario, nè se ne diminuisce il merito, dicendo che essa ha potuto trarre ampio profitto dai lavori precedenti del Kaibel, del Capps, del Körte: un lavoro può riescire completo, solamente quando è sufficientemente preparato e maturo. Se qualche cosa dovessimo lamentare, sarebbe questo solamente, che talora la grande minuzia dei particolari, la discussione scrupolosa e la ampia critica di tutte le opinioni diverse, sembra facciano perdere un po' di vista l'insieme, e che, essendosi la stampa, per ragioni però indipendenti dalla volontà dell'A., tratta abbastanza a lungo, molto ha avuto egli da aggiungere, correggere, e talvolta da modificare sostanzialmente nei *Nachträge*.

Il primo capitolo (pag. 6-33) abbraccia i cataloghi delle vittorie nelle Dionisie. Ai vari frammenti pubblicati in *I. G.* II, 971, l'A. ne aggiunge uno importantissimo da lui rinvenuto nel 1897 negli scavi sulla pendice settentrionale dell'Acropoli ed altre due scheggie insignificanti; studia la diversità di mano de' vari frammenti, e ne deduce che la lista fu scritta tra il [illegible] e il [illegible], [illegible] in corrispondenza alle varie rappresentazioni. Ogni colonna doveva contenere 140 linee, e quelle di cui abbiamo frammenti dovevano essere 11 almeno, e [illegible] superficie di metri 1.74 di altezza e [illegible] di 2 di larghezza. Il monumento doveva sorgere nel recinto sacro ad Apollo o sull'Acropoli, ed essere costituito di 4 serie di blocchi di tre piedi di lunghezza e di un piede e cinque dattili di altezza. Non sappiamo quanto spazio si debba assegnare alla parte perduta dell'epigrafe, sia cioè al principio sia alla fine, che dovevano comprendere rispettivamente gli anni antecedenti al 473-2 e susseguenti al 329-8, ma l'A. crede che la lista dovesse cominciare piuttosto che con la fondazione dell'agone tragico delle Dionisie, con un nuovo ordinamento del tempo clistenico, ma io credo che abbia ragione il Wilamowitz, quando in una recensione dell'opera del Wilhelm, pubblicata in *Gött. gel. Anz.*, 1906, pag. 611 e seg. pensa che i fasti dovessero abbracciare anche le rapppresentazioni tragiche antecedenti, compresa la prima vittoria tradizionale di Tespi.

Il Wilhelm (pag. 12 e seg.) dice che il significato della intestazione [illegible] κῶμοι ἦσαν τῷ del frammento deve essere presso a poco questo [illegible] ἀφ' οὗ πρῶτον κῶμοι ἦσαν τῷι Διονύσωι e che la parola κῶμος doveva designare *zunächst einen besonderen Akt des Festes, dann die Festfeier im weiteren Sinne*.

Il Wilamowitz dal canto suo intende κῶμος come antichissimo elemento delle feste Dionisiache la cui *Feier wird noch weit über die erste Tragödie zurückreichen*, e pensa a un supplemento: οἵδε νενικήκασιν ἀφ' οὗ πρῶτον κῶμοι ἦσαν τῷι Διονύσωι ἐν ἄστει.

Notevolissimo è che i fasti segnano una vittoria di Magnes sotto il 472 (v. p. 18), che il suo nome nella lista dei vincitori alle Dionisie sta al sesto posto (pag. 107), che Χιωνίδης non può essere stato dopo di lui e certamente

anno non quello del 354-3, ma quello del principio del III secolo (287-6). Notevole è la scarsità di concorrenti nell'agone tragico, due poeti per anno, ciascuno con due tragedie e col medesimo protagonista. La prima colonna registra un attore Antifane, e l'A. propende ad ammettere l'esistenza di due poeti comici dal nome Antifane, ed identifica il secondo di essi con questo attore; riferisce poi a Ieronimo, che è notato come attore vincitore nella stessa colonna, l'epigrafe sepolcrale *I. G.*, II, 3086. Vorrebbe inoltre nella seconda colonna ricostruire alla l. 18 il nome di Sofocle, sulle basi di un Σ iniziale, ma essendo questo incerto, noi col Wilamowitz (pag. 628) non lo seguiremo in questa congettura.

Passa poi ai frammenti che il Köhler raccoglie sotto il n. II, 975, vi scorge l'opera di quattro mani diverse (pag. 62) e calcola che ogni colonna contenga 14 anni, (in meno della metà dei quali però ebbero luogo rappresentazioni) in un centinaio di linee. Assegna alle rappresentazioni del frammento *f* una data posteriore più di un secolo a quella riconosciutagli dal Capps che è il 308-290. Parimenti pone le rappresentazioni del frammento *i*, tra la fine del III secolo, e il 188-7, mentre il Capps le aveva assegnate alla prima metà del III secolo, e quelle del frammento *h* verso la metà del II secolo, mentre il Capps aveva pensato alla prima metà del III. In quest' ultimo frammento *h*, è ricordato l'attore Lisimaco, e l'A. l'identifica con quello del quale si ha un'iscrizione funeraria in *I. G.*, III, 2083, e vuole che egli sia appunto il padre di quell'Asclepiade di Lisimaco, efebo nel 107-6, secondo *I. G.*, II, 470.

Alla fine di questo capitolo l'A. considera come appartenenti alla stessa iscrizione i frammenti *I. G.*, II, 976 e 1315, e crede che in essi si abbia una didascalia speciale, forse di un solo anno, da collocarsi tra la fine del III e il principio del II secolo.

Il III capitolo (pag. 89-166) è dedicato alle liste dei vincitori (*I. G.*, II, 977). L'A. riconosce nei vari frammenti due mani, alla più antica delle quali (che è del primo trentennio del III secolo) spetta la parte fondamentale degli elenchi, mentre la più recente li ha continuati giù fino al II secolo. Tutto il catalogo doveva essere costituito di otto liste, in quattro gruppi (poichè registrava le vittorie di poeti e di attori negli agoni tragico e comico delle Dionisie e delle Lenee) e comprendere circa 60 colonne, ma nulla si può dire circa la forma e l'ubicazione dell'edificio che lo conteneva. L'A. pubblica i vari frammenti disponendoli nei quattro gruppi: Poeti tragici - Poeti comici - Attori tragici - Attori comici. È veramente impossibile seguire le numerose congetture del Wilhelm e tutte le correzioni che egli con successo propone al Kaibel o al Capps. Ricorderemo solo che nella lista dei poeti comici vincitori alle Dionisie (pag. 126 e seg., *I. G.* 977 d. e. f.) pone Χιωνίδης alla testa (v. sopra), che alla col. II, lin. 8 respinge assolutamente la lettura del Kaibel Ἀρ[ιστοφάνης] e propone invece Ἀρι[στομένης], alla col. III, lin. 3 legge Κη]φισό[δωρος] in luogo di Κη]φισ[οφῶν]; e che parecchi sono i frammenti nuovi che aggiunge agli antichi (v. pag. 106, 117, 143, 151, 158).

Il IV capitolo è costituito dalle *Erläuterungen zu den Siegerlisten von Georg Kaibel* (pag. 167-194), ma anche noi crediamo col Wilamowitz (recensione cit. pag. 611) che meglio sarebbe stato sopprimere questo studio del Kaibel, che è in gran parte superato dallo stato attuale della ricerca, e che il Wilhelm ha dovuto integrare e correggere in tutto il corso della sua opera.

Nel capitolo V (pag. 195-208) sono pubblicate le iscrizioni rinvenute in Roma (*I. G.*, XIV, 1097-1098), che, sulla scorta del Wilamowitz e del Petersen vanno considerate come liste di opere di poeti comici, disposte in ordine di premio separatamente per le Dionisie e per le Lenee. Segue l'altro frammento rin-

[illegible] tempio di Apollo, sorgeva quello di Venere, patrona di Pompei. Due teatri, uno per la tragedia, l'altro, coperto, per la musica, e un vasto anfiteatro servivano al divertimento dei Pompeiani. Gli ultimi capitoli studiano le terme, le botteghe, le bettole, le vie e i numerosi graffiti che formano una delle tante curiosità di Pompei. I due volumi furono scritti tra le rovine della città antica e una buona parte delle illustrazioni proviene dalle fotografie stesse dell'autore. È inutile farne l'elogio, perchè la dottrina e la valentia del Thédenat è a tutti ben nota; scritti in forma elegante e piana susciteranno nei lettori il desiderio di visitare l'antica Pompei e di studiarne a fondo la storia e le importanti rovine.

L. Cantarelli.

B. Niese, *Grundriss der römischen Geschichte nebst Quellenkunde*, Dritte Auflage, München, 1906.

Questo manuale di storia romana che forma parte dell' «Handbuch der Klassichen Altertumswissenschaft» di Iwan v. Müller è giunto alla sua terza edizione; e ciò parla già in favore del libro. Un manuale di storia, per rispondere veramente al suo scopo, deve narrar brevemente e chiaramente i fatti; indicare le fonti a cui bisogna ricorrere per studiarne lo svolgimento; i lavori moderni che li hanno posti in chiara luce, e accennare altresì rapidamente ai punti dubbi e controversi, in modo che il lettore possa avere cognizione completa dello stato della scienza sopra gli argomenti che lo interessano. Il libro del Niese risponde a quasi tutti questi desiderati e con ciò spiegasi la sua fortuna. È sobrio e preciso nella narrazione e critica dei fatti; accenna ai punti dubbi e controversi; è completo ed esatto nella indicazione delle fonti. Rilevo, per caso, una lieve inesattezza: a pag. 342, n. 2 si accenna alla storia ecclesiastica di Filostorgio, della cui opera abbiamo solo, dice il Niese, un breve sunto «bei Photius Bibl. cod. 40». Ora, è vero che Fozio giudica la storia di Filostorgio un'opera [illegible] della sua *Bibliotheca*; è altrettanto vero che l'epitome da lui fatta di quella storia non trovasi nella *Bibliotheca* ma ne è affatto separata, come si può vedere nella prima edizione che ne diede nel 1642 Giacomo Gotofredo. Manchevole è invece la parte bibliografica del manuale, per quanto riguarda specialmente le opere francesi e italiane. Accenno qualche esempio: non trovo l'indicazione delle opere di G. B. Rossi, le quali non possono essere ignorate da chi studia la storia dell'impero romano nelle sue relazioni con la Chiesa cristiana; non si fa cenno dell'eccellente «Cronologia dell'impero romano» di G. Goyau (Paris 1891); e dell'ottimo libro del Pichon su *Lattanzio* (Paris 1903). Manca l'indicazione delle due buone monografie di A. Coen, e di G. Moro[illegible] sul «motivo dell'abdicazione di Diocleziano»; e di quest'ultimo autore non è citato il bellissimo studio sull' «invito di Eudossia a Genserico» che pose nella sua vera luce gli avvenimenti procellosi dell'anno 455. Non trovo poi neppure citata la pregevole monografia del Bugiani intorno ad Ezio. E potrei, credo, seguitare. Ma questi esempi sono sufficienti a provare che un manuale, perchè sia utile veramente, deve essere completo nella parte bibliografica. Con savio pensiero in questa terza edizione il Niese ha aggiunto due nuovi paragrafi: l'uno (50), sul carattere del principato romano e sulle condizioni delle provincie dell'impero fino a Diocleziano; l'altro (55) sulla signoria degli Ostrogoti in Italia e sopra Giustiniano; ed è bene far terminare con questo imperatore la storia antica dell'impero, piuttosto che con la deposizione di Romolo Augustolo avvenuta nell'anno 476. Auguriamo al Niese di poter, fra altri dieci anni, por mano ad una nuova edizione del suo ottimo manuale facendolo rispondere sempre più ai bisogni della nostra scienza.

L. Cantarelli.

una conferma della tradizione del Vaticano là dove si afferma che S. Pietro fu crocifisso tra due mete; reminiscenza questa, secondo il Marucchi, derivata dal ricordo non più capito, ma in sè giusto, che l'Apostolo avea subito il martirio in vicinanza del circo di cui la meta era un contrassegno caratteristico.

Del resto la tradizione del Vaticano, benchè svisata nei particolari, fu seguita nel secolo XII da Pietro Comestore e da Pietro Mallio. Invece della tradizione del Gianicolo non si ha memoria neppure nel secolo XIV, non trovandosene alcun cenno in Francesco Petrarca, il quale indicando alcune memorie di S. Pietro, non ne ricorda affatto il luogo del martirio, mentre pure ricorda quello di S. Paolo. Nè alcun cenno se ne trova nel così detto anonimo del Magliabecchi e neppure in Poggio Fiorentino che scrivevano nel secolo XV. Che anzi appunto in questo secolo Flavio Biondo da Forlì riteneva come cosa certa che S. Pietro fosse stato crocifisso nel circo di Nerone al Vaticano.

Il Marucchi, poi, riconosce la mancanza nella Basilica Vaticana di qualsiasi memoria monumentale ed epigrafica del martirio di S. Pietro, ma osserva che da ciò non si possono trarre, come han fatto gli avversari, conclusioni contrarie alla opinione da lui sostenuta, poichè tale mancanza si spiega pensando che il ricordo del martirio era in certo qual modo compenetrato con quello del sepolcro e non vi è quindi da meravigliarsi se mancava per il martirio una speciale memoria.

Secondo il Marucchi la tradizione del Gianicolo sorse come opinione privata nel secolo XIV, quando, illanguiditasi la tradizione del Vaticano, non si comprendeva più il giusto valore delle indicazioni topografiche in essa contenute; ed il primo a manifestarla con gli scritti sarebbe il celebre Maffeo Veggio, uomo assai erudito che fiorì sotto i pontefici Eugenio IV e Nicola V. Avvalorata la tradizione gianicolense dalla grande autorità del Veggio, ben presto si diffuse tanto da essere accettata anche dal papa Sisto IV nella bolla con la quale si concede al beato Amedeo la chiesa di S. Pietro in Montorio. Edificatosi poscia il tempietto di Bramante ed arricchito il luogo di grazie spirituali concesse dai Romani Pontefici, la recente tradizione gianicolense finì per trionfare e soppiantò, per così dire, la più antica tradizione del Vaticano. È però degno di nota che quest'ultima non sparì mai del tutto, e vi fu sempre qualche voce, benchè solitaria, che di tanto in tanto si levò a difenderla. Basti ricordare il Panvinio, il Bosio, il Dionisio, il cardinale Borgia, il Settele, ed in tempi più vicini a noi il Grisar, il Duchesne ed altri.

Lo studio del prof. Marucchi termina con un'aggiunta molto importante, in cui si dimostra che il monastero di S. Pietro *ad Janiculum* ricordato da Agnello nel libro pontificale ravennate non ha che far nulla col Gianicolo di Roma, essendo situato, come risulta dal contesto dell'intero passo di Agnello, a trenta miglia da questa città. Cade pertanto una delle ragioni sulle quali si fondano gli avversari per dimostrare l'esistenza di una chiesa sul Gianicolo nell'alto medioevo.

A nessuno può sfuggire l'importanza di questo lavoro del Marucchi, il quale dimostra di possedere una grande conoscenza dell'argomento. Una sola osservazione ci permettiamo ed è la seguente: ci sembra che nell'attribuire la grande diffusione della tradizione gianicolense agli scritti di Maffeo Veggio, rimasti per qualche tempo inediti e che certamente non dovevano essere molto conosciuti dal popolo, vi sia una certa sproporzione tra causa ed effetto. Conseguenza inoltre della diffusione già avvenuta, anzichè cagione della medesima si devono credere e le indulgenze concesse alla chiesa di S. Pietro in Montorio dai Romani Pontefici, e la edificazione della chiesa stessa col tempietto di Bramante per opera dei re di Spagna. Del resto il Marucchi stesso ammette che la tradizione del Gianicolo esisteva già, come « opinione privata » prima del Veggio. Ora è precisamente

doma rivela, secondo l'A., l'influenza fiorentina, specialmente di Lorenzo di Credi, mentre negli affreschi di Sant'Anna in Camprena, eseguiti nel 1503, erroneamente il Vasari li disse posteriori a quelli di Monteoliveto. L'Hobart Cust rileva un lato dell'educazione lombarda del Sodoma nel tipo bramantesco dell' architettura.

Al periodo giovanile dell'artista l'A. ascrive parecchie altre opere: la *Deposizione* e la *Giuditta* di Siena, la *Lucrezia* di Hannover, tutte anteriori agli affreschi di Monteoliveto Maggiore, iniziati nel 1505.

A Monteoliveto l'Hobart Cust riconosce la mano del maestro, oltre che nei celebri affreschi del chiostro, in una testa femminile, frammento di affresco, nel salone principale del Monastero, donde crede pure provenire il tondo rappresentante la *Carità* della collezione Bobrinsky a Roma.

Secondo l'A. il Sodoma sarebbe stato a Roma due volte: la prima dal 1508 al 1509, quando vi dipinse gli affreschi del soffitto della camera della *Segnatura*; la seconda verso il 1514, al qual tempo sarebbero da assegnarsi i lavori della Farnesina, delle cui *Nozze di Alessandro con Rossane* l'A. dà una bellissima riproduzione.

Dai documenti apprendiamo che il Sodoma fu pure scultore, essendogli nel 1515 stata affidata l'esecuzione di una statua in bronzo di S. Pietro pel duomo di Siena; ma nulla ci rimane di questo ramo minore della sua attività. E' stata supposta opera sua la statuetta di *Cristo con la croce* della tomba Bandini Piccolomini nel duomo di Siena, ma mancano argomenti attendibili per accettare questa ipotesi.

In due lettere del Sodoma medesimo del 1518 è fatta menzione di tre quadri: una *Madonna col bambino e S. Francesco*, un *San Giorgio* ed una *Lucrezia*; l'A. crede di poterli rispettivamente identificare nei quadri degli stessi soggetti esistenti nella collezione Henderson a Berks, nella collezione Cook a Richmond e nella Pinacoteca di Torino.

Dal 1519 al 1525 manca qualsiasi notizia del Sodoma, certamente assente da Siena: si è supposto che in questo tempo egli abbia girovagato per l'Emilia con lo scolaro Michelangelo Anselmi, nè l'A. dissente da questa opinione, essendo incline a riconoscere la sua mano nel *S. Omobono che fa l'elemosina* della chiesa di San Prospero in Reggio, che per altro sarebbe stato terminato dall'Anselmi, al quale appartengono nella stessa chiesa un *San Paolo* ed un *Battesimo di Cristo*.

A questo periodo della vita del Sodoma è pure stato attribuito dal Morelli e dal Frizzoni il cosidetto *Madonnone* di Vaprio d'Adda; ma l'Hobart Cust non vi vede la mano del Maestro, che riconosce invece, non so se con il consentimento generale, nella *Madonna* della collezione Ginoulhiac a Milano ed in altre simili pitture esistenti nell'alta Italia.

Nel 1525 comincia per il Sodoma, che ritroviamo a Siena, il periodo di massima attività, fama e fortuna, a cui appartiene la maggior parte delle sue opere più rinomate, come lo stendardo di *San Sebastiano* degli Uffizi (terminato dal Beccafumi), lo *Svenimento di Santa Caterina*, gli affreschi della Compagnia della Croce ora all'Accademia di Siena, quelli del Palazzo Pubblico, ecc, e che termina con le pitture di Pisa (1539-1545), che sono le ultime opere note dell'artista, morto nel 1549 e dei cui ultimi anni di vita nulla sappiamo.

Fra i seguaci del Sodoma l'A. si occupa soltanto di quelli che furono veramente suoi scolari e cioè di Vincenzo Tamagni, Giovanni Maria Tucci, Giomo del Sodoma, del Riccio e Matteo di Balduccio, che non può essere una persona sola col Matteo di Balduccio seguace del Pinturicchio, giacchè entrò nella bottega del Sodoma giovinetto, nel 1517 parecchi anni dopo la morte del Pinturicchio.

Terminano il volume una preziosa appendice di tutti i documenti editi ed inediti ri-

guardanti il maestro, ed un elenco delle opere (pitture e disegni) completo per quanto è possibile allo stato odierno delle nostre conoscenze, torna soltanto in acconcio ricordare come dopo la pubblicazone del volume dell'H bart Cust, G. Frizzoni [1] abbia riconosciuto nel disegno di un *San Michele*, esistente nel Louvre, uno schizzo per il quadro dello stesso soggetto del Museo municipale di Milano, mentre il nostro autore li descrive ambedue come dovuti al Sodoma, ma senza rilevarne la parentela.

Un ottimo saggio bibliografico è poi l'elenco dei libri consultati dall'autore a cui per altro qualche cosa si potrebbe aggiungere come l'ot[illegible] [illegible] roneamente Gian Giacomo Alla[illegible]

[illegible] trasformato ripetutamente in *Bertolett*[illegible] 37 e [illegible]

[illegible] riproduzioni, mentre una parola di elogio merita la splendida edizione perfett[illegible] rapporto.

LISETTA [illegible]

[1] [illegible] pag. 241-254.

[illegible] Nelle *Gallerie* [illegible]

NOTIZIE.

Il giubileo del prof. N. Kondakov. — In questo anno 1907 si compie il 40° anniversario dell'attività scientifica dell'illustre bizantinista a cui tanto deve la scienza dell'archeologia cristiana. Voler riassumere qui anche a grandi linee la produzione di Nicodemo Kondakov sarebbe oltre che troppo difficile, anche superfluo, poichè non c'è studioso, sia nel campo dell'archeologia classica che della cristiana, che non ne abbia conoscenza. Crediamo piuttosto che a tutti tornerà gradita la notizia che il grande maestro continua ancora infaticabilmente nei suoi lavori: in questi ultimi anni ci ha dato i *Monumenti d'arte cristiana sul monte Athos* (1902); il *Viaggio archeologico in Siria e Palestina* (1904); il primo volume del grande *Manuale iconografico* (1905), di cui è in preparazione il II volume dedicato alle immagini della Madonna; lo «Studio sul codice di Cividale» (1906).

Al grande scienziato vadano gli augurii e le felicitazioni della nostra Società.

Società Viterbese per la conservazione dei monumenti. — Da una relazione dell'ingegnere Tedeschi sull'opera della Società nel biennio 1905-906, rileviamo, che la Società ha potuto compiere restauri interessanti accuratamente studiati al palazzo degli Alessandri, e alla loggia di casa Cecchini, nella quale furono scoperti sotto l'intonaco gli stemmi della casa Capocci. Ha poi arricchito notevolmente il Museo Comunale, ottenendo cessioni di oggetti da privati, dal Seminario vescovile e dalla Confraternita di San Clemente, e ha condotto a termine l'inventario del materiale raccolto.

Fuori di Viterbo la Società con l'aiuto dell'Amministrazione comunale e provinciale ha potuto restaurare l'antico ponte etrusco detto del Funicchio, e la chiesa di Santa Maria della Peste al Ponte Tremoli.

Società archeologica prenestina. — Si è costituita a Palestrina un'associazione archeologica col proposito di provvedere al miglioramento dei monumenti prenestini in gran parte abbandonati e deturpati, di eseguire scavi a scopo unicamente scientifico, e di formare un Museo locale di antichità. La Società ha preso in affitto il così detto antro delle sorti prossimo al tempio di Fortuna, dove si rinvenne anni fa un bellissimo pavimento a musaico e ha messo questo importante monumento in stato decente, facilitandone a tutti la visita. Ha pure iniziato pratiche per l'affitto dell'altro locale ov'era la cella stessa dell'oracolo di Fortuna, ridotto da secoli al vile uso di cantina, e ha cominciato a raccogliere alcune iscrizioni, salvandole da certa perdizione. L'opera finora spiegata dalla Società merita pertanto viva lode, cui si aggiunga gradito il nostro augurio per nuove e maggiori benemerenze, specialmente nel campo della conservazione dei monumenti che stanno allo scoperto, molto più necessaria che non sia lo scavo di quelli che la pia terra conserva.

La Raccolta Garovaglio nel Museo Civico di Como. — Il 28 febbraio dell'anno 1905 moriva in Milano più che ottantenne il cav. Alfonso Garovaglio, fin dalla prima gioventù appassionato ricercatore e raccoglitore di antichità, legando al Museo Civico di Como la propria raccolta, che ornava tre sale della sua villa di

Certo il lapicida per errore aveva scritto VALENS, e ciò spiega la abbreviazione *Valent* per *Valent.*, strana in così bella iscrizione.

La tavola alimentaria di Velleia. — Intorno a questo importantissimo documento del governo imperiale di Traiano venuto in luce, come è noto a tutti, l'anno 1747 tra le rovine di Velleia, esiste manoscritto un ampio trattato del conte Anton Giuseppe della Torre di Rezzonico, eruditissimo comasco del XVIII secolo (nato nel 1709), autore delle *Disquisizioni Pliniane.* In questo manoscritto si trovano anche alcune lettere di eruditi del tempo, quali Marsiglio Venturi e il Du Tyllot ministro plenipotenziario dell'Infante di Parma, che forniscono particolari nuovi intorno alla scoperta dell'insigne monumento. Il prezioso incartamento è fortunatamente in possesso del reverendo Don Santo Monti, presidente della Società Storica Comense, direttore del Museo Civico di Como, dotto ed indefesso investigatore delle cose patrie, che lo rinvenne per caso fra molte carte destinate al concio, e intende farne quanto prima oggetto di pubblicazione.

Nuova iscrizione latina di Chiusi. — È incisa in un cippo di travertino scoperto in occasione di lavori campestri al Sorbo, proprietà Casuccini, nel comune di Chiusi, ed ora trasportato nel podere ai Forti presso la città. L. ARRIO. PRIMIGENO ARRIA | PRIMA. MATER. I caratteri sono di forma regolare ed elegante e fanno attribuire l'iscrizione al I secolo.

La pianta di Roma secondo l'Itinerario di Einsiedeln — Il prof. Hülsen in una dissertazione letta nella *Pontif. Accademia Rom. di Archeologia* ha tentato una ricostruzione della pianta di Roma, dalla quale deriverebbe l'Itinerario di Einsiedeln. Egli confrontando l'ordine con cui i monumenti sono enumerati con la loro effettiva posizione è venuto alla conclusione che la pianta che l'ignoto pellegrino ebbe davanti agli occhi nel comporre il suo itinerario non potè avere altra forma che la circolare. Infatti se l'Itinerario si studia sopra una pianta circolare vengono spianate molte difficoltà topografiche rimaste finora insolubili. Che poi a quel tempo esistessero piante di Roma di forma circolare, se ne hanno varie prove. Basta ricordare le due piante circolari incise in tavole d'argento possedute da Carlo Magno, e da lui lasciate in eredità alla cattedrale di Ravenna. L'Hülsen per meglio provare le sue conclusioni ha delineato una pianta circolare di Roma, segnandovi al loro posto i monumenti ricordati dall'Einsiedeln.

Tanto la dissertazione, quanto la pianta dimostrativa saranno presto pubblicate negli atti della *Pontif. Accademia Rom. di Archeologia.*

Un esemplare della ricostruzione delle Terme Diocleziane. — Merita lode l'Amministrazione Comunale di Roma che, per una somma rilevante, ha acquistato un esemplare abbastanza ben conservato della ricostruzione delle Terme Diocleziane, ideata dall'architetto Sebastiano ab Oya. Il volume, rarissimo, è così intitolato: *Thermae Diocletiani Imperatoris, quales hodie etiamnum extant, descriptae delineatae ed in aes incisae ab H. Coccio, et in lucem eductae sumptibus Ant. Perremoti Episcopi Atrebatensis* (di Arras in Francia) Antuerpiae, 1558, in fol. oblung.

L'esemplare acquistato dal Comune di Roma, e collocato nella Biblioteca Capitolina (Palazzo dei Conservatori) consta di 21 grandi tavole e di una più piccola in fine, rappresentante una veduta generale degli avanzi delle terme. Le incisioni sono freschissime. Da una breve nota stampata nel margine della 2ª tavola si apprende che *Sebastianus ab Oya* o *a Noia* fu architetto di Carlo V e di Filippo II, morì a Landrecht nel 1557, e sta sepolto a Bruxelles nella chiesa di S. Gudula. Il Brunet chiama l'opera *très rare*, ed indica due esemplari venduti rispettivamente franchi 525 e 530.

Il progetto di messer Antonio Trevisi per salvare Roma dalle inondazioni del Tevere. — In occasione dell'inaugurazione dell'Antiquarium Comunale al Celio, nuovamente riordinato, il [illegible] Lanciani parlò del progetto ideato dal famoso architetto o meglio pseudo-architetto messer Antonio Trevisi per salvare Roma dalle inondazioni del Tevere, e consistente nello spostare il corso del fiume, in modo da farlo scorrere fuori della città, per mezzo di un canale appositamente scavato. Il Lanciani fece vedere agl'intervenuti un raro esemplare della pianta di Roma del Bufalini. In questa pianta il canale ideato dal Trevisi è rappresentato da un nastro azzurro incollato per le due estremità alla pianta. Da questo fatto e da altre considerazioni il Lanciani dedusse che forse l'esemplare della pianta da lui esibito è proprio quello di cui si serviva il Trevisi per dimostrare la bontà del suo progetto al Papa ed ai Conservatori di Roma.[1]

Nell'*Archivio Storico Sardo*, vol. II, fasc. 1º, pag. 36 e segg., il sig. R. Loddo pubblica alcune *Note illustrative su un manoscritto del secolo XVIII, con documenti epigrafici romani, bizantini e medioevali* [illegible], trascritti con sufficiente esattezza dal professore Michele Plazza che insegnò chirurgia nell'Ateneo cagliaritano dall'anno 1750 al 1780. La raccolta del Plazza è abbastanza importante sia perchè ci dà il mezzo di rettificare la lettura che di alcune iscrizioni hanno fatto altri raccoglitori, sia perchè ci dà la copia di alcune iscrizioni [illegible] esempio, quella medioevale segnata col [illegible] [illegible] scuna epigrafe il Loddo fa seguire una [illegible] illustrazione, in cui si notano le varianti che presenta la copia del Plazza, confrontata o con altre copie della stessa iscrizione, o con l'originale. Forse era inutile riportare la erronea trascrizione plazziana di alcune epigrafi greche, per es., quella al n. 25, [illegible] Loddo riporta [illegible] o dal Taramelli o dal [illegible]. [illegible] blicazione del Loddo è molto utile per la storia sarda e per gli studi epigrafici.

[illegible] romana. — Con questo titolo [illegible] *Storico Sardo*, vol. II, [illegible] e segg., pubblica [illegible] fessore A. Taramelli, il quale, [illegible] ai tempi romani, quale ap[illegible] avanzi monumentali e dalle notizie epigrafiche e storiche [illegible] Taramelli [illegible] dell'isola sotto il dominio romano, dalle quali risulta, [illegible] sore Stefano Grande, [illegible]

[1] Per maggiori notizie [illegible] 1899, vol. XXII, pag. 52[illegible].

SOMMARIO